

THÈSE DE DOCTORAT

de l'Université de recherche Paris Sciences et Lettres
PSL Research University

Préparée à l'Ecole des hautes études en sciences sociales

Entre la terreur et l'espoir : la construction de l'image du Mongol aux XIII^e et XIV^e siècles

Ecole doctorale n°286

ECOLE DOCTORALE DE L'EHESS

Spécialité histoire de l'art

COMPOSITION DU JURY :

Mme. Felicitas Schmieder
Fernuniversität in Hagen, Rapporteur

M. Jun Li
Académie centrale des beaux-arts de
Chine, Rapporteur

M. Giovanni Careri
EHESS, Membre du jury

M. Pierre Antoine Fabre
EHESS, Membre du jury

M. Jérémie Koering
CNRS, Membre du jury

Soutenue par Yikan ZHENG
le 29 10 2018

Dirigée par **Giovanni CARERI**

A mes Parents

Résumé

L'apparition de l'image du Mongol dans les peintures italiennes est un phénomène particulier et marginal aux XIII^e et XIV^e siècles. Notre thèse s'interroge et analyse comment les artistes représentent cette nouvelle image de l'autre, si étrangère et si impensable, et considère la formation et la transformation des images dans différents contextes. L'image du Mongol s'inscrit dans l'histoire transculturelle qui correspond à la période de la *Pax Mongolica* s'étendant entre 1250 et 1350. Après la conquête mongole, l'Empire mongol construisit une période de paix dans le vaste territoire de l'Eurasie. L'autorité mongole fit un grand effort pour faciliter les routes commerciales, elle construisit un réseau de routes qui permit aux marchands, ambassadeurs et missionnaires de circuler facilement entre l'Europe et l'Asie. A partir de ce moment, les figures mongoles, comme image d'altérité, pénétrèrent, d'une manière anachronique, dans les narrations évangéliques, comme l'*Adoration des mages*, la *Crucifixion*, la *Pentecôte* et la *Résurrection*. Elles ne jouent pas toujours un rôle péjoratif, mais changent leur image selon les contextes et les moments : elles ont été représentées comme Gog et Magog à la fin des temps, soldat partageant la tunique du Christ, spectateur et témoin devant le martyr et la Crucifixion, et rois orientaux adorant l'enfant Jésus. Tout cela constitue, dans une certaine mesure, une image oscillatoire qui crée une tension entre la terreur et l'espoir. Notre thèse tente de penser cette complexité du contexte dans la représentation de la figure mongole et dans ce processus, de démontrer comment l'image donne, à son tour, une visibilité des croyances et des sentiments de la fin du Moyen Âge.

Mot clés : Image du Mongole - *Pax Mongolica* - Peinture italienne – Dominicain - Franciscain - Mission évangélique - Chrétiens orientaux

Abstract

The appearance of Mongol images in Italian paintings is a particular and marginal phenomenon in the late 13th and 14th centuries. My thesis examines and analyses how artists represent this new image of the Other, so foreign and so unthinkable, and considers the formation and transformation of images in different contexts. The Mongol image inscribed in a transcultural history corresponds to the period of the *Pax Mongolica* between 1250 and 1350. After the Mongol conquest, the Mongol Empire built a period of peace in the vast territory of the Eurasia. The Mongolian authority made a great effort to facilitate the trade routes, and built a network of roads that allowed merchants, ambassadors and missionaries to circulate easily between Europe and Asia. From this moment, the Mongol image, as an image of otherness, penetrates into evangelical narrations in an anachronistic way, such as the Adoration of the Magi, the Crucifixion, Pentecost and the Resurrection. The role of Mongol is not univocally negative. It changes according to the moments and contexts: they were represented as Gog and Magog at the end of time; as soldier dividing the tunic of Christ; as spectator and witness watching the crucifixion or martyrdom scenes; as oriental kings worshipping the newborn Christ-child. All of this constitute, to some extent, an oscillating image that creates a tension between terror and hope. My thesis aims to consider the complexity of the context in the representation of the Mongol image and to demonstrate how, in this process, the image gives, in turn, a visibility of the sentiments and beliefs of the end of the Middle Ages.

Key words: The Mongol image - *Pax Mongolica* - Italian painting - Dominican-Franciscan - Evangelical mission - Eastern Christians

Remerciements

J'aimerais tout d'abord remercier mon directeur de thèse, Giovanni Careri, pour tous les conseils qu'il m'a envoyés et la confiance qu'il m'a accordée tout au long de ce travail. Il a toujours été à l'écoute de l'avancée de mes recherches avec une grande patience et attention. Sa sensibilité singulière pour l'image et son regard anthropologique ont profondément influencé les analyses de cette thèse. La version finale de cette thèse a bénéficié de ses remarques pertinentes et de sa relecture scrupuleuse.

Je souhaiterais exprimer ma gratitude à Monsieur Jun Li, pour m'avoir guidée et encouragée à faire de la recherche sur l'image du Mongol dans une perspective transculturelle depuis le début de ce travail. Merci à sa nouvelle exposition *Finding A Homeland at the End of the World – The Trans-Cultural Exchanges and Interactions Between China and Italy From the 13th Century to the 16th Century* qui m'a fait découvrir des objets magnifiques et des documents précieux.

Merci à Monsieur Jean-Claude Bonne et à Monsieur Pierre-Olivier Dittmar pour leur participation à mon comité de suivi de thèse, merci pour leur relecture méticuleuse et leurs suggestions constructives. Merci aux séminaires du CEHTA et du GAHOM qui m'ont donné de l'inspiration pendant la rédaction de la thèse.

Merci à Madame Dominique Lebleux, Mélanie Budin et à Bella Clougher pour leurs nombreuses relectures et leurs corrections de mon français désastreux.

Enfin, merci à ma famille et à mes amis pour leur soutien permanent et leurs encouragements constants. Merci à mes chers parents et mon cher époux, leur présence est pour moi un pilier fondateur.

Table des matières

Résumé/Abstract	2
Remerciements	3
Table des matières	5
Table des illustrations	12
Introduction	21
I. Problématique	22
II. Méthodologie	24
III. L'organisation de la thèse	30
Première partie : contextualiser et présenter de l'objet d'étude	
Chapitre I – Les rencontres entre les Mongols et la chrétienté entre les XIII^e-XIV^e siècles	35
I. Autour de la <i>Pax Mongolica</i>	37
II. La relation entre les Mongols et les chrétiens latins entre les XIII ^e et XIV ^e siècles	42
2.1 Rumeurs	42
2.2 Première tentative de la mission auprès des Mongols	45
2.3 Un rapprochement éphémère	52
2.4 La période de la prospérité	56

2.4.1 Les franciscains.....	57
2.4.2 Les dominicains.....	63
2.5 Clôture de la communication.....	65
Conclusion.....	66
 Chapitre II- Question du motif : identifier les Mongols	68
I. Les Mongols dans la foule	70
1.1Chapeau pointu	70
1.2Visage	72
1.3Coiffure tressé.....	73
1.4Robe mongole	74
II. La connaissance de l'apparence du Mongol.....	76
2.1 La description du Mongol	76
2.2 Le témoin contemporain.....	81
2.2.1 Les esclaves tartares	81
2.2.2 Les ambassadeurs.....	83
III. Les motifs orientaux.....	84
3.1 Motif I : le spectateur.....	85
3.2 Motif II : le roi mongol	88
3.2.1 Un portrait du khan à Gênes	89
3.2.2 Un « roi mongol » dans la <i>Crucifixion</i> de Naples	90
Conclusion.....	91

Deuxième partie : les typologies des images du Mongol

Chapitre III- Image de la peur : la fabrication de l'ennemi chrétien	93
I. La peur après l'invasion mongole	95
II. L'image « documentaire » en Europe de l'Est	101
III. La <i>Grande Chronique</i> de Matthieu Paris	103
3.1 Construire le Mongol cannibale : la chair et le sang	105
3.2 Un corps partagé	106
3.2.1 Les juifs	107
3.2.2 Gog et Magog	107
3.2.3 Corps démonique	110
3.3 Du soldat au cannibale : quand la peur prend sa forme	111
3.4 Un œil prophétique : la scène de la fin des temps	112
IV. Le repas du Tartare	116
Conclusion	119

Chapitre IV- Le désir de conversion : la représentation du Mongol dans la perspective de la mission en Orient	122
--	-----

Partie I- La conversion non-violente et le regard <i>in situ</i> : la scène du martyr dans la salle capitulaire du couvent Saint-François de Sienne	125
--	-----

I. Les donnes documentaires	127
II. Les orientaux dans le <i>Martyre des frères franciscains</i>	128
III. Le choix du sujet : le lieu de martyr	130

IV. Souffrir le martyre : le récit et la théorie chez les franciscains.....	133
4.1 L'urgence de la conversion	133
4.2 <i>Imitatio Christi</i>	135
4.3 Le martyre, la mission et la conversion	136
V. Construire une image de conversion.....	138
5.1 Jeu de focus et le déplacement du regard	138
5.2 Trois têtes décapitées.....	142
5.3 Trois têtes canonisées	144
5.4 La puissance du martyre	149
5.4.1 La représentation de la scène du martyre au XIV ^e siècle	149
5.4.2 Un moment bouleversé, un moment de conversion.....	151
5.4.3 Intériorisation : deux rois perplexes	155
5.5 La communauté franciscaine et la <i>Provincia tartarorum</i>	157
Conclusion.....	160

Partie II- Conversion philosophique : image de la christianisation du monde dans la décoration de la salle capitulaire de l'église Santa Maria Novella de Florence.....

I. Les données documentaires	164
II. Résultats et limites des recherches précédentes.....	165
III. Le programme des fresques.....	168
IV. La circulation des figures orientales	170
V. Deux mouvements : la descente et la montée.....	174

5.1 Descente du Saint-Esprit.....	174
5.1.1 La conversion philosophique.....	177
5.2 Montée vers le paradis	180
VI. Un axe central, une image du réveil.....	186
6.1 <i>Pentecôte</i> sans gentil.....	188
6.2 <i>Pentecôte</i> avec des deux écouteurs devant la porte.....	188
6.3 <i>Pentecôte</i> d'Andrea di Bonaiuto	189
VII. Les missionnaires dominicains en Orient et la société des frères périgrinants	190
VIII. Un écho franciscain	193
Conclusion.....	199

Chapitre V- Image de soumission : rêve d'un royaume chrétien en Orient

.....	200
I. Les Rois Mages dans les textes	202
1.1 Le récit biblique	202
1.2 Des mages aux rois d'Orient	203
1.3 Le royaume des Rois Mages.....	204
II. Les Rois Mages dans les images : la représentation du monde oriental avant le XIV ^e siècle	206
III. Un nouvel espace au XIV ^e siècle	207
3.1 Ouvrir le champ	208
3.2 La compagnie des Rois Mages.....	209
3.3 Une <i>Adoration des Rois Mages</i> de Lucignano	212
3.3.1 Un « ambassadeur » mongol.....	214

3.3.2 Le « rouleau » et les inscriptions orientales	216
3.4Le Roi Mage mongol : une <i>Adoration des Rois Mages</i> d'un maître de Lavagnola au XIV ^e siècle.....	218
3.4.1 Le foyer contextuel : région de Ligurie	221
IV. Réalité et Imagination du royaume chrétien en Orient	222
4.1Les chrétiens d'Orient entre les VII ^e et XIV ^e siècles.....	223
4.2À la recherche du prêtre Jean	225
4.2.1 Les lettres.....	226
4.2.2 Les rumeurs	228
4.3Établir une généalogie du royaume chrétien en Orient	233
V. Construire une image de soumission	236
Conclusion.....	240

Chapitre VI- Image ambiguë : le soldat-mongol dans les Crucifixions à Naples

I. Un soldat mongol.....	243
II. Une <i>Crucifixion</i> réalisée à Naples	244
2.1Le montage du double focus	245
2.2Au pied de la croix	247
2.3Le motif du roi.....	249
III. Montrer ou déchirer : la représentation du partage	251
3.1L'ancienne formule	251
3.2Le changement de formule.....	257
3.3L'intrusion du Mongol.....	261

3.4 Variations.....	262
IV. Un geste blasphématoire ou un geste accueillant.....	265
Conclusion	272
Conclusion- Image oscillatoire.....	274
I. La tension entre l'ennemi et l'allié.....	275
II. La tension entre l'être regardé et le regarder	277
III. Transformation : la tension entre l'altérité et l'intégration.....	278
Bibliographie	282
Annexes	299
I. Genealogical tables de Gengis Khan	299
II. La lettre d'Ivo de Narbonne à l'archevêque de Bordeaux.....	300

Table des Illustrations

Fig.1 Deux tablettes de *Paiza* 腰牌

Fig.2 Maître de la Mazarine, *Kubilai Khan donne une tablette servant de sauf-conduit aux Polo qui rentrent en Italie* Marco Polo (1254-1324), Le Devisement du monde ou Livre des Merveilles, copié à Paris vers 1410-1412, fol.3v, BNF, Paris

Fig.3 Marco Polo en costume tartare, XVIIIe siècle, Le Museo Correr, Venice

Fig.4 Le chapeau de *zhéyán* 折檐帽

Fig.5 Ambrogio Lorenzetti, *le Martyre des frères franciscains*, 1340, Basilique Saint-François, Sienne

Fig.6 Un soldat mongol, *le Martyre des frères franciscains*, 1336-1340, Basilique Saint-François, Sienne

Fig.7 Un soldat mongol, *le Martyre des frères franciscains*, 1336-1340, Basilique Saint-François, Sienne

Fig.8 Andrea di Bonaiuto, la voûte, la Chapelle des Espagnols, Santa Maria Novella, Florence

Fig.9 Le soldat mongol dans la *Pentecôte* sur le mur ouest, la Chapelle des Espagnols

Fig.10 Pisanello, Un archer mongol, dessin, 1425

Fig.11 Pisanello, Un Mongol dans la foule, *l'Adoration des Rois Mages*, Sant'anastasia, Vérone

Fig.12 *Crucifixions*, deuxième tiers du XIV^e siècle, Naples, Musée du Louvre

Fig.13 Un mongol se partage la tunique de Jésus avec les soldats romains, *Crucifixions*, Naples, Musée du Louvre

Fig. 14 Maître de Lavagnola, *l'Adoration des Rois Mages*, XIV^e siècle, la Cathédrale Saint-Cécile de Albi, Albi

Fig. 15 Deux rois mongols, *l'Adoration des Rois Mages*, XIV^e siècle, la Cathédrale Saint-Cécile de Albi, Albi

Fig.16 *Le Martyre de Marguerite d'Antioche*, 1392-1395, la cathédrale de Prado, Prado

Fig.17 Un spectateur mongol dans la foule, le *Martyre de Marguerite d'Antioche*

Fig. 18 *l'Adoration des Rois Mages*, XIV^e siècle, l'église Saint-François, Lucignano

Fig. 19 Un « ambassadeur » mongol, *l'Adoration des Rois Mages* de Lucignano

Fig.20 *jīāopó* 焦婆娑, 元骑马武士俑, 陕西省西安市户县秦渡镇张良寨贺圣墓出土, 户县文物管理所

Fig.21 *hébiànjì* 合辮髻, 胡人牵驼俑, 西安元代刘黑马家族墓地刘元振及妻郝柔合葬墓出土

Fig.22 *biànxìàn* 辮线袍, 内蒙古包头达茂旗明水墓出土, 内蒙古博物院馆

Fig. 23 *dāhù* 搭护, Hulagu khan sur le trône, miniature persane, fol.113

Fig.24 Maître de *Codex Cocharelli*, *Gourmandise*, 1314-1324, la British Library de Londres

Fig.25 *yúnjiān* 云肩, 云肩织金锦辮线袍 (détail) , dynastie *Yuan*, 中国民族博物馆

Fig.26 *bǔzǐ* 补子 Yuanliang Cheng 陈元靓, Illustration de *Shilin Guangji* 事林广记, 1271-1368, 湖南省图书馆

Fig.27 La *Crucifixion*, vers 1350, Sacro Speco, Église supérieure, Subiaco

Fig.28 Caftan mongol, brodés d'or et de soie, XIV^e siècle

Fig.29 Motif en forme de goutte d'eau, La *Crucifixion*, vers 1350, Sacro Speco, Église supérieure, Subiaco

Fig.30 Duccio, La *Crucifixion*, la Maestà de la cathédrale de Massa Marittima

Fig.31 Un oriental partage la tunique de Jésus, La *Crucifixion*, la Maestà de la cathédrale de Massa Marittima

Fig.32 tissus en lampas déco à motif lions ailé et griffons, 1225-1275, brodés d'or et de soie, Asie centrale, le Cleveland Museum of Art

Fig. 33 Maître de *Codex Cocharelli*, La *Gourmandise*, 1314-1324, la British Library de Londres

Fig.34 Une femme noble mongole porte un *gǔgǔ* 罽罽冠, Maître de *Codex Cocharelli*, *l'Envie*, 1314-1324, le musée national du Bargello est un musée, Florence

Fig.35 Portrait de l'Impératrice *Chabi* 察必, Yuan dynastie, 1279–1368, Musée national du Palais, Taipei

Fig. 36 *l'Exécution de Jalāl al-Dīn Fīrūzshāh*, illustration du manuscrit *Jami al-tawarikh*, 1314, Nasser D. Khalili Collection d'Art Islamique, MSS 727, fol. 27a

Fig. 37 Le *Sultan Berk-Yaruq ibn Malik-Shah*, illustration du manuscrit *Jami al-tawarikh*, University of Edinburgh, f.139v

Fig.38 L'enfant mongol, Ambrogio Lorenzetti, le *Martyre des frères franciscains*, 1340, Basilique Saint-François, Sienne

Fig.39 Deux rois mongols, *l'Adoration des Rois Mages*, XIV^e siècle, la Cathédrale Saint Cécile de Albi, Albi

Fig. 40 *Intronisation de Shah Zav*, illustration du *Shāh Nāmeh Demotte*, 1335, la Galerie Arthur M. Sackler, S2986.0207

Fig.41 Un mongol se partage la tunique de Jésus avec les soldats romains, La *Crucifixion*, Naples, Musée du Louvre

Fig.42 Le roi Bela IV est chassé par les soldats mongols, illustration de la *Chronicon Pictum*, La bibliothèque de Vienne

Fig.43 Les Mongols sont en train de ravir les femmes des mains des hongrois, illustration de la *Chronicon Pictum*, Bibliothèque de Vienne

Fig.44 La bataille de Legnica, partie supérieure, Hedwig manuscript, 1353, collection de J. Paul Getty Museum, MS Ludwig XI/7, fol.IIV

Fig.45 La bataille de Legnica, partie inférieure, Hedwig manuscript, 1353, collection de J. Paul Getty Museum, MS Ludwig XI/7, fol.IIV

Fig.46 Guerrier tartare à cheval (détail), Matthieu Paris, *Chronica Majora*, St. Albans, 1240-53, corpus christi college, cambridge, MS 16, fol.145

Fig. 47 Cannibales tartare, Matthieu paris, *Chronica Majora*, 1240-53, St. Albans, corpus christi college, cambridge, MS 16, fol.167

Fig. 48 Gog et Magog, *Romance d'Alexandre*, 1240-1250, Trinity College Cambridge, MSO.9.34, fol.23v

Fig.49 Le supplice de l'enfer, la frise du tympan, Abbatiale Sainte-Foy de Conques

Fig.50 *Nativité*, Matthieu Paris, *Chronica Majora*, St. Albans, 1240-53, corpus christi college, cambridge

Fig.51 La Cinquième Trompette : l'Ange de la destruction et les Criquets, *Dyson Perrins Apocalypse*, 1255-1261, Londre (probablement), Ms. Ludwig III 1, fol. 13v,

Fig.52 Giotto, *Le Martyre de Saint Pierre*, Le triptyque Stefaneschi, vers 1330, Musée du Vatican

Fig.53 Un spectateur mongol, *Le Martyre de Saint Pierre*, Le triptyque Stefaneschi, vers 1330, Musée du Vatican

Fig. 54 Ambrogio Lorenzetti, *Le Martyre des frères franciscains*, 1336-1340, Basilique Saint-François, Sienne

Fig.55 Giotto, *Saint François devant le sultan (le jugement du Feu)*,1325, la Chapel Bardi de la basilique Santa Croce, Florence

Fig.56 Ambrogio Lorenzetti, *l'Investiture de Saint Louis de Toulouse*, 1336-1340, Basilique Saint-François, Sienne

Fig.57 Giotto, *Le Pape Innocent III approuve la règle*, la Chapelle Bardi de la basilique Santa Croce, Florence

Fig.58 Un homme fait un geste avec son pouce, Ambrogio Lorenzetti, *le Martyre des frères franciscains*

Fig.59 Un homme-Christ souriant, Ambrogio Lorenzetti, *le Martyre des frères franciscains*

Fig.60 Un cardinal tourne sa tête vers le hors champs, Ambrogio Lorenzetti, *le Martyre des frères franciscains*

Fig.61 Trois têtes décapitées et canonisées, Ambrogio Lorenzetti, *le Martyre des frères franciscains*

Fig.62 Taddeo Gaddi, *le Martyre de Marrakech*, 1330-1340, l'armoire de la sacristie de l'église franciscaine de Santa Croce, Florence

Fig.63 Giotto, *saint François devant le sultan*, 1280, l'église supérieure de la basilique Saint-François, Assisi

Fig.64 Giotto, *le Martyre des frères franciscains*, 1300-1310, l'église de Saint Antoine, 1300-1310, padoue

Fig. 65 Giovanni di Paolo, *le Saint François devant le sultan* (détail)

Fig.66 Un visage d'angoisse, Ambrogio Lorenzetti, *le Martyre des frères franciscains*

Fig.67 le geste de retenue, Ambrogio Lorenzetti, le *Martyre des frères franciscains*

Fig. 68 Sassetta, *Saint François d'Assise devant le sultan*, XVe siècle, le retable de Borgo San Sepolcro

Fig.69 Détail, Sassetta, *Saint François d'Assise devant le sultan*

Fig.70 Détail, Sassetta, *l'Extase de St François*, XVe siècle, le retable de Borgo San Sepolcro

Fig. 71 Le roi du Naples, Ambrogio Lorenzetti, *l'Investiture de saint Louis de Toulouse*

Fig.72 Le roi tartare, Ambrogio Lorenzetti, le *Martyre des frères franciscains*

Fig.73 Détail, Buonamico Buffalmacco, le *Jugement dernier*, vers 1350, la Campo Santo, Pisa

Fig.74 Detail, Nardo di Cione, le *Jugement dernier*, 1350, la Chapelle Strozzi, Florence

Fig.75 La Chapelle des Espagnols, église de Santa Maria Novella, Florence

Fig.76 Andrea di Bonaiuto, la *Crucifixion*, mur nord, 1366-1368, la Chapelle des Espagnols, église de Santa Maria Novella, Florence

Fig.77 Andrea di Bonaiuto, La vie et la mort de saint Pierre de Vérone, mur sud, 1366-1368, la Chapelle des Espagnols, église de Santa Maria Novella, Florence

Fig.78 Andrea di Bonaiuto, la *Via Veritatis*, mur est, 1366-1368, la Chapelle des Espagnols, église de Santa Maria Novella, Florence

Fig.79 Andrea di Bonaiuto, le *Triomphe de Thomas d'Aquin*, mur ouest, 1366-1368, la Chapelle des Espagnols, église de Santa Maria Novella, Florence

Fig.80 Andrea di Bonaiuto, la *Navicella*, la *Résurrection*, *l'Ascension* et la *Pentecôte*, voûte à croisée d'ogives, 1366-1368, la Chapelle des Espagnols, église de Santa Maria Novella, Florence

Fig.81 Les spectateurs orientaux au pied de la croix, mur nord, la Chapelle des Espagnols

Fig.82 Un Mongol et un musulman, mur nord, la Chapelle des Espagnols

Fig.83 Un Mongol et un musulman, mur nord, la Chapelle des Espagnols

Fig.84 Andrea di Bonaiuto, la *Pentecôte*, voûte à croisée d'ogives, 1366-1368, la Chapelle des Espagnols, église de Santa Maria Novella, Florence

Fig.85 La voûte à croisée d'ogives, la Chapelle des Espagnols

Fig.86 Andrea di Bonaiuto, la *Résurrection* (détail), voûte à croisée d'ogives, 1366-1368, la Chapelle des Espagnols, église de Santa Maria Novella, Florence

Fig.87 Un musulman, frise de l'embrasure de l'oculus, la Chapelle des Espagnols

Fig.88 Un Mongol, frise de l'embrasure de l'oculus, la Chapelle des Espagnols

Fig.89 Détail, mur est, la Chapelle des Espagnols

Fig.90 Détail, mur nord, la Chapelle des Espagnols

Fig.91 L'axe sur le mur ouest, la Chapelle des Espagnols

Fig.92 La Colombe, mur ouest, la Chapelle des Espagnols

Fig.93 Le Christ ouvert les bras et se penche vers saint Thomas d'Aquin, mur ouest, la Chapelle des Espagnols

Fig.94 La Vierge, mur ouest, la Chapelle des Espagnols

Fig.95 Sabellius, Averroès et Arius, mur ouest, la Chapelle des Espagnols

Fig.96 Giovanni di Paolo, le *Jugement dernier*, entre 1460 et 1465, Pinacothèque nationale, Sienne

Fig.98 Andrea di Bonaiuto, la *Via Veritatis*, mur est, 1366-1368, la Chapelle des Espagnols, église de Santa Maria Novella, Florence

Fig.99 Giotto, le *Jugement dernier*, vers 1306, la Chapelle Scrovegni, l'église de l'Aréna, Padoue

Fig.100 Le chemin du salut, mur est, la Chapelle des Espagnols

Fig.101 Un couple d'enfant, mur est, la Chapelle des Espagnols

Fig.102 Le Jardin du plaisir, mur est, la Chapelle des Espagnols

Fig.103 Déchirer la livre païenne, mur est, la Chapelle des Espagnols

Fig.104 Pierre de Vérone et saint Thomas d'Aquin prêchent devant les hérétiques et les païens orientaux, mur est, la Chapelle des Espagnols

Fig.105 L'axe sur le mur ouest, la Chapelle des Espagnols

Fig.106 Un mongol sur l'axe, mur ouest, la Chapelle des Espagnols

Fig.107 Giotto, la *Pentecôte*, vers 1306, la Chapelle Scrovegni, l'église de l'Aréna, Padoue

Fig.108 Taddeo Gaddi, la *Pentecôte*, 1330-1340, l'armoire de la sacristie de l'église franciscaine de Santa Croce, Florence

Fig.109 Andrea di Bonaiuto, la *Pentecôte*, voûte à croisée d'ogives, 1366-1368, la Chapelle des Espagnols, église de Santa Maria Novella, Florence

Fig.110 Jacopo di Cione, la *Pentecôte*, vers 1370, le retable de San Pier Maggiore, Galerie nationale, Londres

Fig.111 Giotto, la *Pentecôte*, vers 1305-1317, Galerie nationale, Londres

Fig.112 Le mur est, 1297-1300, église supérieure Saint François, Assise

Fig.113 Giotto, *Le miracle de la source*, mur est, 1297-1300, église supérieure Saint François, Assise

Fig.114 Giotto, *Saint François prêchant les oiseaux*, mur est, 1297-1300, église supérieure Saint-François, Assise

Fig.115 Le Sarcophage de Crispina, IV^e siècle, Musée Pio Cristiano, Vatican

Fig.116 Trois Rois Mages, Le Sarcophage de Crispina

Fig.117 Cenni di Francesco, *l'Adoration des Rois Mages*, 1385, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia

Fig.118 Paolo di Giovanni Fei, *l'Adoration des Rois Mages*, 1395-1400, Musée lindenau, Altenburg

Fig.119 Giotto, *l'Adoration des Rois Mages*, entre 1315-1320, église inférieure de Saint-François, Assise

Fig.120 Andrea di Cione, l'Orcagna et Jacopo di Cione, *l'Adoration des Rois Mages*, 1370-1371, Galerie nationale, Londres

Fig.121 Vitale da Bologna, *l'Adoration des Rois Mages*, 1353, Galerie nationale, Scotland

Fig. 122 Gerini Niccolò et de Jacopo di Cione, *l'Adoration des Rois Mages*, 1381, prédelle, Santi-Apostoli, Florence

Fig.123 Détail, Gerini Niccolò et de Jacopo di Cione, *l'Adoration des Rois Mages*

Fig.124 Bartolo di Fredi, *l'Adoration des Rois Mages*, Pinacothèque, Sienne

Fig.125 Taddeo di Bartolo, *l'Adoration des Rois Mages*, 1404, Musée lindenau, Altenburg

Fig. 126 Taddeo di Bartolo, *l'Adoration des Rois Mages* de, 1409, Pinacothèque, Sienne

Fig. 127 Bartolo di Fredi, *l'Adorations des Rois Mages*, entre 1375-1385, Musée lindenau, Altenburg

Fig. 128 Peintre anonyme de l'école de Sienne, *L'Adoration des Rois Mages*, XIV^e siècle, église Saint-François, Lucignano

Fig. 129 Détail, *L'Adoration des Rois Mages*, XIV^e siècle, église Saint-François, Lucignano

Fig. 130 Détail, *L'Adoration des Rois Mages*, XIV^e siècle, église Saint-François, Lucignano

Fig. 131 Détail, *L'Adoration des Rois Mages*, XIV^e siècle, église Saint-François, Lucignano

Fig. 132 Le rouleau, *L'Adoration des Rois Mages*, XIV^e siècle, église Saint-François, Lucignano

Fig. 133 La lettre de 1290 de Argun khan au pape Nicolas IV

Fig. 134 Le *Paiza* avec Inscription en *Phags-pa* Script, Yuan dynastie, Metropolitan Museum of Art, New York

Fig.135 Filippo di Memmo, *La Madone et l'enfant avec les Saints et les anges*, 1305, Metropolitan Museum of Art, New York

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna and Child with Saints and Angels Filippo di Memmo Siena circa 1350.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Madonna_and_Child_with_Saints_and_Angels_Filippo_di_Memmo_Siena_circa_1350.jpg)

Fig. 136 Tino di Camaino, le *Baldachin Reredos* de Madame, réalisé après 1370 (?) à Naples, Galerie Morave de Brno

Fig.137 Tino di Camaino, *l'Adoration des Rois Mages* (détail), le *Baldachin Reredos* de Madame

Fig. 138 la *Crucifixion* dessinée sur une ampoule, apportée par les pèlerins pour contenir les huiles sanctifiées dans la terre sainte, Antiquité tardive

Fig. 139 Judith de Flandre, la *Crucifixion*, Weingarten Gospels, Ms M709, 1030-1050, Morgan Library, New York

Fig. 140 Pietro Lorenzetti et son atelier, la *Crucifixion avec la Vierge, saint Marie Madeleine, saint Jean et une franciscaine*

Fi.141 Détail, la *Crucifix* avec saint François, 1260-1270, église de Saint François, Arezzo

Fig.142 Détail, Khan mongol, la carte génoise, 1475, bibliothèque nationale centrale de Florence

Fig. 143 La *Crucifixion* et la *Résurrection*, l'évangile de Rabula, le monastère de saint Jean de Zagba, VI^e siècle, Bibliothèque Laurentienne, Florence

Fig.144 La *Crucifixion*, icône sur bois, VIII^e siècle, Sainte Catherine du Mont Sinai

Fig.145 La *Crucifixion*, enluminure, fin du IX^e -au début du X^e siècle, S. Angers, Bibliothèque Municipale, Ms,24m, fol.7v

Fig. 146 La *Crucifixion*, XIV^e siècle, église San Salvatore (campi), Norcia

Fig. 147 Giotto, la *Crucifixion*, vers 1306, la Chapelle Scrovegni, l'église de l'Aréna, Padoue

Fig.148 Andrea Vanni, la *Crucifixion*, 1380, Corcoran Collection (William A. Clark Collection)

Fig. 149 Fantini Guglielmetto, la *Crucifixion* (détail),1435, Battistero della Collegiata, Chieri

Fig. 150 Maître de Benediktbeurer, la *Crucifixion*, 1455

Fig. 151 Giotto et atelier, la *Crucifixion*, vers 1330-1335, Naples, Musée du Louvre

Fig.152 Détail, Giotto et atelier, la *Crucifixion*

Fig.153 L'atelier de Cristoforo Orimina et atelier du maître de crucifixion d'Avignon, la *Crucifixion*, Missel romain, vers 1360-1365, Avignon bibliothèque Ceccano

Fig. 154 Détail, L'atelier de Cristoforo Orimina et atelier du maître de crucifixion d'Avignon, la *Crucifixion*

Fig. 155 Antonio Veneziano, la *Crucifixion*, à la fin du XIV^e siècle, Musée national San Matteo, Pise

Fig. 156 Détail, Antonio Veneziano, la *Crucifixion*

Fig. 157 La *Crucifixion*, église supérieure Sacra Speco, Subiaco

Fig.158 Détail, la *Crucifixion*, église supérieure Sacra Speco

Fig. 159 Maître de la sainte Véronique, la *Crucifixion* (détail), vers 1415, Pinacothèque de Munich

Introduction

I. La problématique

Au milieu du XII^e siècle, les tribus mongoles se rassemblèrent sous la direction de Gengis Khan. Elles lancèrent une série de conquêtes vers l'ouest entre les XIII^e et XIV^e siècles et établirent progressivement un grand empire de la steppe régnant de l'Asie du Sud-Est vers l'Europe de l'Est. Les Mongols provoquèrent le bouleversement et la panique, mais en même temps ils nouèrent un lien entre le monde occidental et le monde oriental. Après les conquêtes, l'empire mongol construisit une période relativement stable dans la vie économique, sociale et politique, appelée la *Pax Mongolica* par les historiens, sur le vaste territoire de l'Eurasie entre les années 1250 et 1350. L'autorité mongole fit un grand effort pour faciliter les systèmes de transmission. Ceci permit aux marchands et aux missionnaires européens de voyager plus facilement dans l'empire mongol pour développer des échanges commerciaux et diplomatiques entre l'Europe et l'Asie.

A la fin du XIII^e siècle, les descriptions effrayantes sur les Mongols envahisseurs, sous le nom de Tartares, apparurent dans le domaine littéraire, surtout dans les lettres et dans les chroniques. Par la suite, les Mongols devinrent visibles dans la représentation picturale : ce peuple, qui avait la face large, des yeux bridés, le nez plat et portait le chapeau pointu et la robe à col croisée, entre dans l'art chrétien, et il est représenté notamment par les peintres italiens du XIV^e siècle, comme dans la *Crucifixion de Saint Pierre* de Giotto, le *Martyre des frères Franciscains* d'Ambrogio Lorenzetti, les grandes fresques de la chapelle des Espagnols d'Andrea di Bonaiuto. Par rapport à la description textuelle, la représentation du Mongol reste un phénomène marginal dans le domaine pictural qui ne dure qu'environ cent ans dans l'histoire de l'art.

C'est probablement la présence marginale et éphémère de la figure mongole qui explique un manque d'attention de la part des historiens de l'art. L'ensemble des images du Mongol n'a pas encore été étudié et analysé en détail. Dans ce cas, cette thèse consiste à faire une étude relativement compréhensive sur la représentation des images mongoles en Occident entre les XIII^e et XIV^e siècles, en particulier dans les peintures italiennes.

Comme en témoigne leur appellation Tartare, les Mongols nous donnent toujours une impression de cruauté et de férocité. Au XIII^e siècle, Matthieu Paris montre un Mongol monstrueux et cannibale dans sa *Grande Chronique*, dont nous parlerons dans le Chapitre III. Pourtant, cette image de l'envahisseur n'est qu'une première impression sur les Mongols. En effet, la représentation du Mongol dans le monde médiéval ne demeure pas invariable. Elle n'est pas toujours péjorative, voire même apparaît neutre ou positive dans la plupart des cas. A partir du XIV^e siècle, apparaît une représentation diverse du Mongol dans les peintures italiennes. Cette diversité s'incarne surtout dans les différents rôles du Mongol dans les scènes chrétiennes : ils sont les soldats-spectateurs dans la scène du martyre ; ils partagent la tunique du Christ dans la Crucifixion ; ou ils deviennent rois orientaux adorant l'enfant Jésus. Comment le Mongol se déplace-t-il de l'image monotone de l'envahisseur aux images entremêlées qui jouent des rôles différents dans la narration chrétienne ? Cette thèse tente d'expliquer ce changement brutal dans la représentation artistique et de montrer la complexité et la variété de l'image du Mongol. Nous étudions ainsi chaque image du Mongol comme un cas spécifique et l'analysons dans le contexte qui lui est propre. En ce sens, nous ne considérons pas seulement l'image mongole comme une image absolument péjorative, mais qui se complexifie par le fait qu'elle est une sorte d'image oscillatoire entre la terreur et l'espoir. Nous analysons comment le changement du contexte et de la mentalité construit, voire même invente des images différentes du Mongol et comment ces images fonctionnent comme une image spéculaire qui, à son tour, donne une visibilité à l'intérêt et le souci des communautés chrétiennes de cette époque, en particulier dans la perspective de la mission des franciscains et des dominicains sur la terre orientale à la fin du Moyen Âge.

Le point problématique que nous tentons de toucher dans la construction de l'image du Mongol est la question de l'intrusion. Autrement-dit, avec quel rôle et de quelle manière la figure mongole, un Autre lointain, entre dans le monde chrétien, et comment les images donnent à cette figure intruse une visibilité. En ce sens, représenter un Mongol n'est absolument pas seulement une opération mimétique, c'est-à-dire emprunter et imiter les modèles orientaux pour produire une atmosphère exotique, mais il s'agit de la

construction de l'Autre dans la culture européenne. Dans ce processus, nous rencontrons le malentendu et l'imaginaire à travers la transformation, l'invention et l'acculturation de l'image de l'Autre en Occident.

II. Méthodologies

Cette thèse s'inscrit en premier lieu dans la lignée de nombreuses études sur l'influence orientale dans l'art italien au XIV^e siècle qui fut maintes fois touchée par les historiens de l'art depuis le début du XX^e siècle. Ce champ d'étude fait écho aux études parallèles dans le domaine historique sur les échanges entre l'Asie et l'Europe dans la période de la *Pax Mongolica* de la fin du XIX^e siècle jusqu'à la première décennie du XX^e siècle. La question de l'apparition du visage oriental, surtout les Mongols, dans les peintures italiennes du XIV^e siècle est impliquée dans cette discussion sur l'influence orientale¹.

Le premier historien de l'art qui touche la question de l'influence orientale est Bernard Berenson qui remarque une affinité stylistique et spirituelle entre l'école siennoise et l'art chinois². Par rapport à l'école florentine qui préfère représenter le volume du corps, elle tente de montrer une spiritualité à travers la force de la ligne, forme légère et abstraite pour traduire la divinité, remarquable dans la représentation fine des doigts, des draperies et des cheveux de la figure³. Tout cela peut trouver son écho dans l'art chinois. L'étude de Berenson se base sur des remarques d'ordre formel ignorant la dimension anthropologique de ce phénomène transculturel. Cependant, elle a lancé la discussion sur ce sujet.

¹ Sur les études sur l'influence orientale, voir Yikan Zheng « 蒙古人在意大利：十四世纪意大利艺术中的“蒙古人形象”问题 », 《 美术研究 》 (Art Research), 2016 年第 5 期.

² Bernard Berenson, « A Sienese Painter of the Franciscan Legend », dans *Burlington Magazine*, Octobre 1908, pp. 3-35.

³ Bernard Berenson, « A Sienese... », *op. cit.*, pp. 3-35.

En 1925, Gustave Soulier a suivi la remarque de Berenson et il l'a développée dans son propre système⁴. Il écrit un grand ouvrage sur l'influence orientale, intitulé *Les influences orientales dans la peinture toscane*⁵. Dans ce livre il fait pour la première fois une étude systématique de l'influence orientale dans l'art toscan dans des domaines variés : la soie, la céramique, la peinture, etc. Soulier y découvre les différentes couches des influences orientales : l'art syriaque, l'art de l'Asie Mineure, l'art persan et l'art chinois. Il distingue successivement deux influences de l'Orient sur l'école florentine et l'école siennoise. La première est inspirée par l'école d'Asie Mineure qui porte un style rugueux et la seconde est influencée par l'art d'Extrême-Orient. Tout cela nous montre que l'art de la Renaissance a sans doute une autre inspiration que l'art antique : l'Orient.

L'étude de Gustave Soulier provoque un essor de questions de l'influence orientale dans l'art italien. De plus en plus de chercheurs, comme I.-V. Pouzyna, Emilio Cecchi, Johanne Plenge et Jurgis Baltrusaitis, ont participé à cette discussion⁶. Leurs recherches tentent d'établir un pont entre l'art occidental et l'art oriental. Elles considèrent l'art oriental comme une source de nouveaux motifs et du style de l'art européen pour expliquer le changement artistique qui s'opère à la fin du Moyen Âge. Même si leur méthode comparative semble beaucoup simplifier la question de l'influence et a subi ainsi des critiques, ils nous montrent pour la première fois une nouvelle perspective pour comprendre l'art de la veille de la Renaissance dans une vision globale qui redéfinit le concept de la Renaissance, ainsi que son originalité et son essence. Comme l'indique Pouzyna, l'âme de la Renaissance réside dans un « humanisme universaliste » qui montre une « grande diversité et des origines diverses »⁷. Dans les années 1980, un historien de l'art japonais Hidemichi Tanaka a de nouveau abordé cette question. Il a publié successivement une série d'articles dans l'*Art History* de Tohoku Université entre les

⁴ Gustave Soulier, *Les influences orientales dans la peinture toscane*, H. Laurens, 1924.

⁵ *Ibid.*, pp. 343-355.

⁶ I.-V. Pouzyna, *La Chine, L'Italie et les débuts de la Renaissance*, 1935 ; Johanne Plenge, « Die China rezeption des Trecento und die Franziskaner-Mission », dans *Forschungen und Fortschritte. Korrespondenzblatt der deutschen Wissenschaft und Technik*, 5, 1929 ; Jurgis Baltrusaitis, *Le Moyen Âge fantastique : antiquités et exotismes dans l'art gothique*, Paris : A. Colin, 1955.

⁷ I. V. Pouzyna, *Études sur la Renaissance italienne*, Boulogne-sur-Seine, librairie Marcel Galan, 1956, pp. 222-239.

années 1982 et 1989⁸. Tanaka remarque que l'écriture Phags-pa 巴思八, écriture mongole carrée, constitue un nouveau motif, comme du « pseudo-kufic », peint sur le bord de la manche de la Vierge ou l'auréole d'un saint dans les peintures italiennes⁹. Cette découverte confirme à nouveau la pénétration d'éléments orientaux dans la peinture italienne.

Même si la figure mongole semble être le protagoniste dans la discussion de l'influence orientale, elle demeure cependant marginale et n'a jamais été étudiée en profondeur dans cette vague scientifique. Les premiers chercheurs se concentrent davantage sur l'établissement d'un lien entre les innovations artistiques en Europe et l'art oriental à travers la comparaison des motifs, mais considèrent seulement l'apparition de l'image mongole comme un phénomène accessoire ou une preuve pour confirmer l'influence orientale.

Au milieu du XX^e siècle, l'étude d'Iris Origo donne un nouveau souffle à la représentation de la figure mongole dans la peinture italienne. Il découvre une donnée historique jusque-là inconnue : l'existence d'un nombre important d'esclaves orientaux, en particulier des Tartares, en Toscane. Origo les considère comme les modèles pour les peintres italiens du XIV^e siècle¹⁰. Cette recherche historique nous donne une nouvelle perspective pour comprendre la connaissance des Mongols chez les peintres italiens de l'époque ; elle n'épuise pas cependant la complexité de l'image elle-même, surtout sa formation et sa transformation dans les processus de la représentation.

Depuis les années 1970 jusqu'à aujourd'hui, il apparaît un nouvel essor dans l'histoire de l'art, surtout lancé par les chercheurs américains, qui s'inscrit dans la perspective de la culture matérielle. L'attention de la recherche a ainsi connu un

⁸ Les articles ont été regroupés dans l'ouvrage de Hidemichi Tanaka 光は東方より—西洋美術に与えた中国・日本の影響, 河出書房新社, 1986.

⁹ L'écriture Phags-pa est un caractère créé par Drogön Chögyal Phagpa, un lama tibétain proche de l'empereur de la dynastie Yuan en tant que *dishi* 帝师.

¹⁰ Iris Origo, « The domestic enemy the eastern slaves in tuscany in the fourteenth and fifteenth centuries », dans *Speculum : A Journal of Mediaeval Studies*, Vol.xxx, No.3, July 1955, pp. 321-323.

changement essentiel : ces nouvelles recherches se focalisent sur la trace de l'objet et s'intéressent à la transmission, la translocation et la transformation des objets, entre l'Europe et l'Orient, comme l'étude de Lauren Arnold sur l'échange de présents entre la cour du khan et la papauté ou la recherche d'Anna Contadini sur le nouvel usage du tissu oriental dans la vie européenne¹¹. Cette nouvelle vague nous permet de considérer l'image mongole dans une nouvelle perspective. Elle n'est plus seulement un motif invariable, mais elle change sans doute son rôle et son fonctionnement dans le flux culturel.

Parmi ces nouvelles recherches, je me réfère notamment aux études de Jun Li sur les échanges culturels et artistiques entre l'Asie et l'Europe entre XIII^e et XVI^e siècle dans la perspective transculturelle, et notamment à ses analyses subtiles sur les fresques de la Basilique Saint-François d'Assise¹². Il considère la disposition des images dans le contexte de la mission de l'évangélisation franciscaine en Orient à la fin du XIII^e siècle qui semble donner un modèle pour la chapelle des Espagnols, réalisée par les dominicains presque cent ans après, dont nous parlerons dans la thèse. Cette recherche profite, en outre, de l'étude de Roxann Prazniak qui nous montre la position stratégique de la ville de Sienne dans la route de la soie à l'époque mongole. Dans cet article, elle se focalise sur la circulation des objets, surtout le manuscrit, entre les Il-khans de Perse et la ville de Sienne à l'époque de l'empire mongol et elle y cherche à trouver les modèles pour les figures mongoles dans le *Martyre des frères franciscains* d'Ambrogio Lorenzetti¹³.

Par ailleurs, cette thèse se place dans une perspective anthropologique. Au cours de mes études, j'ai souvent trouvé l'inspiration dans les études sur l'image de l'Autre, c'est-à-dire, sur le regard posé sur l'Autre. Avant l'image du Mongol, la représentation des non-chrétiens, notamment les juifs et les musulmans, ennemis intérieurs et extérieurs qui

¹¹ Lauren Arnold, *Princely Gifts and Papal Treasures : The Franciscan Mission to China and its Influence on the Art of the West 1250-1350*, Desiderata Pr., 1999. Contadini, Anna, « Translocation and Transformation : Some Middle Eastern Objects in Europe », *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformation. Art and Culture between Europe and Asia*, Lieselotte E. Saurma-Jeltsch and Anja Eisenbeiss, ed., Berlin-Munich : Deutscher Kunstverlag, 2010, pp. 42-65.

¹² Jun Li 李军, « 从东方升起的天使 : 一个故事的两种讲法 », *建筑学报*, 2018 年第 4 期 ; « 丝绸之路上的跨文化文艺复兴——安布罗乔·洛伦采蒂〈好政府的寓言〉与楼璣〈耕织图〉再研究 », *饒宗頤國學院院刊*, 2017 年第四期. pp. 213-290.

¹³ Roxann Prazniak, « Siena on the Silk Roads : Ambrogio Lorenzetti and the Mongol Global Century, 1250–1350 », le *Journal of World History*, University of Hawai'i Press Volume 21, Number 2, June 2010, pp. 177-217.

constituent deux grandes peurs de la chrétienté au Moyen Âge, a été beaucoup étudiée par les médiévistes. Je me réfère à l'étude de Debra Higgs Strickland qui fait un lien dans son ouvrage *Saracens, Demons, Jews: Making Monsters in Medieval Art* entre les non-chrétiens et la monstruosité, entre le « caractère moral » et de la « monstruosité extérieure »¹⁴. La représentation du Mongol dans la *Grande chronique* de Matthieu Paris est impliquée dans cette discussion. Sa proposition d'associer l'image du Mongol aux images péjoratives de la monstruosité est instructive pour ma recherche¹⁵. Je profite, en outre, de l'ouvrage récent de Victor I. Stoichita sur l'image de l'Autre¹⁶, dans lequel il touche aux aspects divers de la problématique de la visibilité de l'Autre à travers de nombreuses images des juifs, des Noirs, des musulmans et des « Gitans ». Les analyses riches et minutieuses de Sara Lipton sur l'image du juif dans la culture médiévale sont également précieuses pour mes études. Elle se focalise à la fois sur la tradition visuelle des images et sur l'usage des images dans les différents moments et contextes¹⁷. Le rapprochement méthodologique me conduit à élaborer une interprétation sur la construction de l'image du Mongol, phénomène parallèle dans le répertoire de l'image non-chrétienne.

Par rapport aux autres images non-chrétiennes, l'image du Mongol a été rarement touchée. Pour l'instant, il n'existe que très peu d'études qui se consacrent particulièrement à analyser l'ensemble de la représentation du Mongol dans l'art médiéval. Cette thèse se situe dans le prolongement de ces recherches précédentes sous les perspectives transculturelle et anthropologique. Elle tente de traiter la question de la visibilité de l'image du Mongol et sa transformation chez les artistes médiévaux. Cette question soulève deux problèmes méthodologiques qui abordent les deux aspects principaux de la thèse.

¹⁴ Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons, Jews : Making Monsters in Medieval Art*, Princeton University Press, 2003, p. 8.

¹⁵ Debra Higgs Strickland, *Saracens...* op. cit., pp. 192-200, p. 228-235.

¹⁶ Victor I. Stoichita, *L'image de l'Autre : Noirs, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes : 1453-1789*, Editions Hazan, 2014.

¹⁷ Sara Lipton, *Dark Mirror, The Medieval Origins of Anti-Jewish Iconography*, Metropolitan Books, New York, 2014.

En premier lieu, cette thèse s'inscrit dans la perspective transculturelle qui se focalise sur la transmission des objets et des motifs entre l'Asie et l'Europe dans la période de la *Pax Mongolica* entre les XIII^e et XIV^e siècle. Accompagnant la circulation du peuple et des l'objets, les motifs de la figure mongole entrent dans les yeux des peintres italiens. En ce sens, la représentation variée et précise de la figure mongole est le résultat des échanges entre l'Asie et l'Europe. Il s'agit de la transmission et de la diffusion des images dans les flux culturels, ou plutôt, d'un voyage de l'image. Pour rechercher les traces de voyages, j'essaie de classer, principalement dans le chapitre II, les éléments typiques pour identifier les Mongols et montrer la source de chaque élément dans la mesure possible. J'examine en outre la manière dont les artistes obtiennent une connaissance du modèle, puis la façon dont ils acceptent, empruntent et parfois déforment leur modèle dans le processus de la représentation. J'accorde beaucoup d'attention à deux manuscrits produits à Tabriz, capitale de l'Il-khans de Perse, qui est un centre d'échanges commerciaux et culturels entre l'Asie et l'Europe dans la période de la *Pax Mongolica* : le *Jami al-Tawarikh* et le *Shâh Nâmeh Demotte*. Les nombreuses représentations de l'apparence, du costume et de la coiffure du Mongol dans les illustrations des manuscrits constituent une source possible pour la fabrication de l'image du Mongol en Europe.

Cependant, cette thèse n'est pas principalement un traité sur l'histoire de la transmission des objets et des motifs orientaux entre l'Asie et l'Europe, ancrée dans l'histoire de la culture matérielle. En empruntant un regard anthropologique, elle considère l'image du Mongol comme image de l'Autre et traite de sa formation et de sa déformation dans le changement de contexte pour montrer les regards posés sur ce nouvel Autre dans la société médiévale. Sur cette base, d'une part, nous cherchons à penser la représentation du Mongol dans le passé : la tradition, la mémoire sur l'ennemi des chrétiens, comme Gog et Magog, et sur l'ami des chrétiens, comme le prêtre Jean ; et d'autre part, nous tentons de placer les Mongols dans leur « présent » : la préoccupation et la mission des communautés chrétiennes entre les XIII^e et XIV^e siècles. Ces deux temps se superposent souvent dans la représentation en faisant surgir dans un

nouveau contexte les images fantomatiques qui avaient existé dans la tradition visuelle occidentale, puisque la peur et l'attente, prennent leur racine dans le passé.

En ce sens, cette thèse tente d'établir trois niveaux d'analyse de l'image du Mongol : le premier, la considère comme une visualisation de la connaissance montrant le nouveau regard sur le monde oriental ; le second, la saisit en tant que représentation attachée à la tradition visuelle qui s'inscrit dans la mémoire et la mentalité des chrétiens occidentaux ; le troisième, la conçoit comme une construction voire même une invention qui s'intègre à la nouvelle narration en jouant un rôle selon le contexte qui leur est propre.

Enfin, à cause de la marginalité de la représentation du Mongol dans les peintures italiennes, dans certains cas, il n'existe que très peu de documents relatifs à l'auteur et au commanditaire. J'ai accordé ainsi une attention particulière à l'histoire de la rencontre entre les chrétiens et les Mongols, dans laquelle se forge l'attitude variable envers les Mongols. J'ai étudié en outre les écrits sur les Mongols, dont certains montrent une figurabilité textuelle, et qui confrontés avec les images permettent une visibilité du regard des hommes médiévaux. Enfin, j'ai aussi analysé les concepts théologiques relatives à la mission franciscaine et dominicaine de cette époque pour mieux comprendre comment la question de la conversion devient un enjeu dans la représentation du Mongol.

III. L'organisation de la thèse

Cette thèse se déroule en deux parties.

Au cours de la première partie, nous commençons un travail de contextualisation et de représentation de notre objet d'étude.

L'image du Mongol dans l'art chrétien apparaît dans la période spécifique de la *Pax Mongolica* entre les années 1250 et 1350, lorsque se développe une relation intense entre l'Orient et l'Europe. Avant d'aborder notre question de l'image du Mongol, il semble nécessaire de donner un bref aperçu du contexte qui lui est propre. Le chapitre I essaie donc de revenir d'abord sur l'histoire de la rencontre entre les Mongols et les chrétiens

sous la perspective missionnaire franciscaine et dominicaine. Dans ce chapitre, nous divisons cette histoire en quatre étapes pour souligner le changement, le rapprochement, la rupture qui se passent dans la relation mongols-latins. Tout cela provoque des attitudes différentes envers les Mongols, et nos images sont nées, dans une certaine mesure, des ces regards curieux, vigilants et d'espoir.

À quoi ressemblent les Mongols ? Quelle est leur apparence ? Et comment les artistes occidentaux représentent-ils ces peuples nomades ? Le chapitre II s'applique à identifier les Mongols dans la foule de la scène chrétienne. Nous considérons cette question selon deux dimensions. En premier lieu, c'est la dimension ethnologique. Il s'agit du visage, du costume et de la coiffure du Mongol. Nous parlons en outre des inspirations possibles des images qui permettent aux peintres de mieux connaître cet étranger lointain à cette époque-là : la description des récits de voyage, les figures turco-mongoles dans les manuscrits iraniens, la circulation des peuples orientaux entre l'Asie et l'Europe etc. De plus, par rapport à la dimension imitative, il existe également une adaptation et une invention de la part des peintres, c'est-à-dire que leur choix et leur préférence artistique s'inscrit dans la mémoire et le sentiment de la représentation de l'Autre, parfois de l'ennemi du chrétien. Certains traits, comme le chapeau pointu, s'intègrent dans une certaine mesure à la tradition de la représentation de l'Autre.

La seconde partie de la thèse propose un travail typologique sur les images mongoles pour montrer le fonctionnement et le rôle du Mongol dans la nouvelle narration chrétienne. Nous voyons quatre principaux types d'ensembles d'images, chacun d'eux sera étudié de manière indépendante, mais ils nous conduisent à avoir une image d'ensemble sur la représentation du Mongol, dans le contexte et la construction de leur image.

Le chapitre III est consacré au premier type, l'image de la peur qui est absolument péjorative aux yeux des chrétiens. Nous analysons les premières représentations des Mongols qui apparaissent précisément après l'invasion mongole en Pologne et en Hongrie entre les années 1240 et 1241. A ce moment crucial, l'image du Mongol donne une

visibilité au sentiment de l'époque. La crainte et la haine de l'invasion s'incarnent dans les descriptions effrayantes sur les Tartares dans les lettres et les chroniques contemporaines, et aussi dans leurs images monstrueuses dans le domaine pictural, notamment les illustrations de la *Grande Chronique* de Matthieu Paris. Tout cela représente non seulement une image d'envahisseur, mais construit une image de la monstruosité, de l'altérité et de l'animosité, ancrée au plus profond de la culture de la société médiévale.

La deuxième type d'image du Mongol est une image de la conversion qui apparaît au XIV^e siècle, en particulier entre les années 1320 et 1360, ce qui correspond parfaitement à la période prospère des activités missionnaires en Orient, dirigées par les franciscains et les dominicains, à partir de 1245 et jusqu'à la dislocation de l'empire mongol. Grâce à ces contacts intenses, apparaît la représentation précise et réaliste du Mongol dans l'art italien. Par rapport à l'image de la peur, nous voyons un traitement nouveau dans la représentation du Mongol, dont le rôle est plutôt neutre, voire même positif. Les Mongols sont représentés comme spectateurs ou témoins devant la scène de la Crucifixion ou de la scène du martyre. Les deux parties du chapitre IV se consacrent à étudier deux cas concernant précisément ce nouveau changement : le martyre des frères franciscains d'Ambrogio Lorenzetti dans la salle capitulaire de la basilique de Saint-François de Sienne et les fresques dans la salle capitulaire de l'église de Santa Maria Novella de Florence. La figure mongole joue un rôle décisif dans leurs images de l'évangélisation du monde. A travers cette image de la conversion, les deux pionniers missionnaires nous démontrent, de manière différente, l'efficacité de leur stratégie de conversion et le triomphe de la mission évangélique en Orient.

Le troisième type d'image du Mongol apparaît dans un thème forcément lié à l'Orient : l'Adoration des Rois Mages. C'est une image pleine d'espoir qui nous montre vivement un déplacement de l'image péjorative à l'image positive. Le chapitre V traite ce grand changement dans la représentation du Mongol : un nouvel espace surgit au fond de l'Adoration des Rois Mages du XIV^e siècle, dans lequel les cortèges des Rois Mages sont composés de figures d'Asie centrale avec des animaux exotiques. Ces personnages

orientaux se situent au début dans la marge du tableau et occupent progressivement le centre du tableau. Cette ouverture du champ figuratif fait écho au nouveau monde ouvert à cette époque : de nouvelles routes sur le vaste territoire de l'Eurasie durant la période de la *Pax Mongolica* où circulent des caravanes de marchands et des missions diplomatiques. Nous étudions en outre un phénomène éphémère dans le thème de l'Adoration des Rois Mages : les Rois Mages ont été représentés en détail comme des Mongols dans une *Adoration des Rois Mages* de Lavagnola. Tout cela nous fait voir l'imaginaire et le rêve du royaume chrétien en Orient au sein des communautés chrétiennes.

Dans le dernier chapitre, nous rencontrons le type d'image du Mongol probablement le plus complexe de notre série. C'est une image ambiguë qui crée une tension entre le désespoir et l'espoir et qui rend visible un sentiment contradictoire envers les Mongols. Il s'agit d'une série de *Crucifixions* réalisées au milieu du XIV^e siècle, dans lesquelles la figure mongole participe avec les soldats romains, au partage la tunique de Jésus. Cette scène blasphématoire au premier regard, est cependant complexifiée et troublée par la figure mongole : elle se situe au centre du tableau, représentée sous la forme d'un roi qui tient les dés dans ses mains et expose la tunique sur ses genoux. Ce chapitre questionne cette intrusion du Mongol et analyse la manière dont le « Mongol-partageant » se transforme d'une manière étonnante, en « Mongol-présentateur ».

Première partie

Chapitre I

Les rencontres entre les Mongols et la chrétienté entre les XIII^e-XIV^e siècles

L'image du Mongol en Occident a été construite à travers une série de rencontres entre les chrétiens et les Mongols. La transformation de l'image du Mongol est toujours liée à la modification de l'imaginaire, de la connaissance, et de l'attitude vis-à-vis de ces nouveaux étrangers dans la société médiévale.

De ce fait, avant d'entrer dans l'analyse des images du Mongol dans le domaine artistique entre les XIII^e et XIV^e siècles, il faut présenter les grandes lignes du développement de la relation entre le monde chrétien occidental et le monde mongol, depuis l'invasion mongole à Pologne en 1241 jusqu'à la dislocation de l'empire mongol en 1368. Ceci nous fait voir le changement, le tournant et la rupture dans la relation latine-mongole et nous permet de mieux comprendre la transformation de l'image du Mongol dans les différents contextes sociaux et politiques.

I. Autour de la *Pax Mongolica*

Au tout début, les tribus mongoles se trouvaient dans une position marginale de la steppe. La tentative d'unir les tribus commença avec Témüdjin (1162-1227), le futur Gengis Khan, fils du chef du clan des Qiyat 乞颜 de la tribu Bordjigin 孛儿只斤氏, qui rassembla toutes les tribus mongoles pour attaquer progressivement les autres tribus de la steppe et construisit enfin le grand l'empire mongol. En 1202, les armées de Temüjin vainquirent d'abord les Tartars 鞑靼人, adversaire le plus puissant de la steppe. Par la suite, elles conquièrent successivement les autres tribus nomades : les Kéraïts 克烈部, les Naïmans 乃蛮部 et les Merkits 蔑儿乞¹⁸. En 1206, à l'occasion de la réunion de Qurultay 忽里台, Temüjin accéda au trône et fonda officiellement l'empire mongol.

Le projet de conquête mongole vers l'ouest commença en 1217. Entre 1205 et 1217, sous le règne de Gengis Khan, les armées mongoles envahirent les Xia occidentaux 西夏 ; en 1218, elles conquièrent le Qara Khitai 西辽. Après la mort de Gengis Khan en 1227, son successeur Ögedei Khan (1186-1241) dirigea les armées mongoles pour continuer la conquête vers l'ouest. Le territoire de l'empire atteignit son apogée : entre 1219 et 1221, les armées mongoles renversèrent la dynastie Khwarezmid 花刺子模 en Asie de l'Ouest ; en 1235, elles détruisirent la dynastie Jin 金. Entre 1235 et 1242, les armées mongoles commencèrent à conquérir une partie de l'Europe : en 1237, elles envahirent le nord-ouest de l'Europe jusqu'aux steppes russes ; entre 1240 et 1241, elles touchèrent la Pologne et la Hongrie en l'Europe de l'Est.

Suite à ces conquêtes, l'empire mongol s'étendait sur un territoire d'une étendue sans précédent de la Méditerranée au Pacifique¹⁹. La longue période s'étendant de 1280

¹⁸ Thomas Tanase, « Jusqu'aux limites du monde », *la papauté et la mission franciscaine, de l'Asie de Marco Polo à l'Amérique de Christophe Colomb*, Ecole Française de Rome, 2013, pp. 183-185.

¹⁹ Chantal Lemerrier-Quelquejay, *La Paix mongole : questions d'histoire*, Flammarion, 1970, pp. 42-45.

à la dislocation de l'Empire en 1368 dans le grand territoire de l'Eurasie est appelée *Pax Mongolica* par les historiens, sur le modèle la *Pax Romana* (I^{er}-II^e), afin de désigner cette période relativement pacifique et stable dans le vaste territoire de l'Eurasie construit par l'autorité mongole après la grande conquête.

Malgré la force terrible de ces envahisseurs qui apportèrent de grandes destructions et les désastres infligés aux peuples locaux lors de leurs nombreuses conquêtes, la période *Pax Mongolica* se caractérise par un rapprochement entre l'Europe et l'Asie, pour la première fois et considérées comme un ensemble²⁰. La situation de paix dans la vie sociale et politique sur l'ensemble du territoire eurasiatique profita principalement aux deux stratégies politiques de l'autorité mongole : l'établissement des réseaux de transport et la politique de tolérance religieuse.

Le développement des relations entre l'Europe et l'Asie se base d'abord sur l'amélioration des routes commerciales. En 1235, Ögedei Khan fonda la ville Karakorum qui devint la capitale de l'empire jusqu'au transfert de la capitale à Khanbaliq (Pékin). La ville de Karakorum se trouve dans le nord de la province Övörkhangaï qui était un lieu de convergence des routes commerçantes. L'autorité mongole emprunta l'ancien système de transmission créé sous la dynastie Tang qui repose sur les postes à relais de chevaux (*yam/zam*)²¹. Ce nouveau système de transmission est établi progressivement dans tous les pays conquis par les Mongols en Asie centrale, en Russie, en Iran et en Iraq. Il assure la vitesse et la sécurité de la circulation des marchandises²². Selon la description de Marco Polo dans son *Livre des Merveilles* :

[...] Et sachez que, quand l'on part de Cambaluc par l'une quelconque de ces routes, --
-je vous parle des principales et essentielles---, et qu'on est allé vingt-cinq mille

²⁰ 衫山正明, 《忽必烈的挑战：蒙古帝国与世界历史的大转向》, 社会科学文献出版社, 2010, pp.4-7.

²¹ Didier Gazagnadou, « Les postes à relais de chevaux chinoises, mongoles et mameloukes au XIII^e siècle : un cas de diffusion institutionnelle », dans *la circulation des nouvelles au Moyen Âge, XXIV^e Congrès de la S.H.M.E.S* (Avignon, juin, 1993), Ecole française de Rome, Rome, 1994, pp. 41-59 ; voir aussi *L'histoire secrète des Mongols* (chap I-VI), trad. P. Pelliot, Paris, A. Maisonneuve, 1949, pp. 108.

²² Gazagnadou Didier, *La Poste à Relais en Eurasie : la technique d'information et de pouvoir Chine-Iran-Syrie-Italie*, Paris : Edition Kimé, 2013, p. 45

trouvent un poste appelé *iamb* en leur langage, ce qui veut dire en notre langue un relais de chevaux. A chaque poste, les messagers trouvent un très grand palais, beau et riche, ou il peuvent loger, car ces auberges ont très riches lits garnis de riches tissus de soie, et ont tout ce qui convient a des messagers supérieurs[...] Et quand les messagers vont en lieu éloignes des routes, étranges, sauvages et montagneux, où l'on ne trouve ni maison ni auberge, où point n'est de village, d'ou les villes sont très loin, le Grand Sire y a fait faire des postes et des palais, et toutes les chose qu'ont les autres postes, ni plus ni moins, et des chevaux et des harnois, lesquels sont entretenus aux frais du Grand Can[...]²³

Pour faciliter la circulation des voyageurs étrangers, surtout les marchands et les ambassadeurs, l'autorité mongole leur conféra une tablette officielle, appelé *Paiza* 腰牌, ce qui leur assure la sécurité pendant leur voyage dans l'empire mongol, leur permettant de profiter du système de *yams* et d'être dispensé de taxe (fig. 1)²⁴. Elle se présente sous la forme d'une plaque ronde ou rectangulaire qui s'attache à la ceinture ou se porte au cou, et est fabriquée en argent, en or ou en bois, avec une inscription en *Phags-pa* 八思巴字 sur la face, l'écriture officielle de l'empire mongole. Il existe une illustration du *Livre des Merveilles* de Marco Polo, fabriquée entre 1410 et 1412, qui est témoin de ce nouvel accessoire de voyage dans le territoire d'Eurasie : les frères Polo s'agenouillent devant Kubilai Khan, et le Khan demande à un garde de leur donner un *Paiza* en or (fig. 2)²⁵.

Profitant de la liberté des échanges et de la sécurité des routes entre la Méditerranée et l'empire mongol, les marchands italiens, en particulier les marchands vénitiens et génois, commencèrent à voyager sur la terre orientale. Les marchands génois étaient très actifs à cette époque. A partir du milieu du XIII^e siècle, ils s'installèrent progressivement à Péra, à Caffa, à Trébizonde et à Chios, construisirent leurs colonies sur les côtes de la Mer Noire pour développer le commerce des marchandises sur le territoire

²³ Marco Polo, *Le dévissage du monde ou Le livre des merveilles*, Tome I, Texte intégral établi par A.-C Moule et Paul Pelliot, Version français de Louis Hambis, Editions La Découverte, Paris, 1989, pp. 251-252.

²⁴ Komaroff, Linda, Stefano Carboni, eds., *The Legacy of Genghis Khan : Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256–1353*, Metropolitan Museum of Art, 2002, pp. 67-68.

²⁵ Marco Polo, *Le dévissage...op. cit.*, pp. 48-50.

d'Eurasie, et détinrent le monopole dans le trafic entre la Méditerranée et la Mer Noire. Les hommes d'affaires génois essayaient de maintenir une bonne relation avec l'autorité mongole des Il-khans de Perse, et prennent le parti des khans dans les conflits avec leurs ennemis²⁶. Selon la description de Pegolotti dans le *Pratica della mercature*²⁷, grâce à l'appui de l'autorité mongole, ils pouvaient aller plus loin et se rendaient en Chine, soit à travers la route méridionale au sud par Tabriz soit à travers la route septentrionale au nord par Tana, par Saraï et par Urgndj²⁸.

Le réseau commercial construit par ces « explorateurs » en Orient devint une base essentielle pour les activités des missionnaires. Les marchands italiens fonctionnèrent comme des précurseurs pour les missionnaires franciscains et dominicains qui reprirent les routes commerciales pour se rendre en Chine. Par exemple, l'organisation dominicaine dans les provinces orientales, selon R. Loenertz, « est calquée dans ses grandes lignes sur la structure souple de l'empire commercial génois »²⁹. Tout ceci forma progressivement une sorte de communauté latine qui explique le soutien mutuel entre les religieux et les marchands dans les pays étrangers. Il est intéressant de voir que les chapelles latines ont souvent été construites par les missionnaires à côté du *fondaco* ou *loggia*, qui sont les institutions des marchands italiens³⁰.

Par ailleurs, la politique de tolérance envers toutes les religions dans l'empire mongol constitue un autre moyen pour établir la paix dans ce vaste empire. L'autorité mongole avait une attitude ouverte envers le bouddhisme, le Taoïsme, ainsi que les religions étrangères comme l'islam et le christianisme. Les prêtres étrangers obtinrent la permission de mener des activités évangéliques. Ils purent établir des églises et recruter

²⁶ *Ibid.*, pp. 682-683.

²⁷ Les manuels des marchands donnent des conseils aux hommes du Moyen Âge pour voyager vers l'Orient. Par exemple, le traité *Pratica della mercature*, le plus célèbre de cette époque, écrit par Francesco Balducci Pegolotti (1310-1347), marchand florentin qui fait partie du Compagnie des Bardi nous permet de connaître précisément les activités commerciales en Orient au XIV^e siècle.

²⁸ Michel Balard, « Les Génois en Asie central et en Extrême-Orient au XIV^e Siècle : un Cas Exceptionnel ? », dans *Economies et Sociétés au Moyen Âge : Mélanges offerts à Edouard PERROY*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1977, pp. 681-688.

²⁹ R. Loenertz R, O. P., *La Société des Frères Pérégrinants. Étude sur l'Orient dominicain*, Vol.1, ad S. Sabinae, 1937, pp. 31-32.

³⁰ *Ibid.*, pp. 31-33.

des disciples librement dans l'empire. Au XV^e siècle, la coexistence de religions diverses dans l'empire mongol a profondément inspiré Nicolas de Cusa (1401-1464), cardinal allemand, qui a préconisé une vision de paix universelle se basant sur la compréhension entre les diverses religions. Dans son traité *De pace fidei* en 1453, il invente un dialogue entre les représentants religieux des dix-sept nations. Le discours d'un représentant tartare réaffirme la politique de tolérance qui existe dans l'empire mongol : la vraie harmonie se base sur la tolérance de toutes les religions contrôlées sous le pouvoir de l'autorité³¹.

Il est nécessaire de mentionner la croyance des khans mongols, ainsi que leur attitude favorable au christianisme. Le grand territoire de l'Eurasie était un carrefour pour les religions diverses du monde, et la Mongolie, lieu d'origine des mongols, fut occupée par les Ouïghours-Turc au VIII^e-IX^e siècle, qui croyaient au manichéisme. Par la suite, elles furent conquises par les Tourfan et les Hami, qui étaient principalement des bouddhistes et des chrétiens. Successivement, les Kéraïts et les Naïmans, deux tribus turco-mongoles de l'ouest de la Mongolie se convertirent au nestorianisme au XI^e siècle. Après l'émergence des Mongols au début du XII^e siècle, les Kéraïts entretenaient une relation intime avec la famille de Gengis Khan, surtout à travers des mariages entre les princesses kéraïtes et les nobles mongols. De ce fait, le christianisme pénétra progressivement dans la famille de Gengis Khan. Par exemple, Sorkhagtani bekhi, la mère de Möngke Khan et Hülegü Khan, et Doquz Khatun, épouse principale de Hülegü Khan sont toutes deux des chrétiennes nestoriennes. La croyance des princesses kéraïtes dans le nestorianisme eut une grande influence dans toute la famille et par la suite, forma dans une certaine mesure une relation amicale entre les Mongol et les missionnaires chrétiens³².

³¹ Christine Gadrat, « La description des religions orientales par les voyageurs occidentaux et son impact sur les débats théologiques », dans *Ritus infidelium : Miradas interconfesionales sobre las prácticas religiosas en la Edad Media. Acte du colloque « La perception des religions orientales par les voyageurs occidentaux en Orient et leur impact sur les débats théologiques »*, MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José et TOLAN, John Victor (éd.), *Barcelone, 2010*. Barcelone : Casa de Velazquez. Collection de la Casa de Velazquez, 138. pp. 78-79. Voir aussi Jack Weatherford, 《成吉思汗与今日世界之形成》, 重庆出版社, 2014 年, pp. 290-292.

³² Christopher Dawson. *Mission to Asia*, London, university of Toronto Press, 1980, p. xxiv.

II. La relation entre les Mongols et les chrétiens latins entre les XIII^e et XIV^e siècles

2.1 Rumeurs

Les premières rumeurs sur les Mongols sont nées dans un contexte de conviction que l'Apocalypse aurait lieu à la fin du Moyen Âge. En tant que territoire rempli de merveilles et de légendes, l'Orient a participé à la construction de l'imaginaire d'un autre monde dans la société médiévale³³. En ce sens, les descriptions de ce peuple inconnu et lointain s'inscrivent justement dans l'imagination de l'autre dans la tradition culturelle de l'Occident³⁴.

Pendant l'expansion des musulmans entre les VII^e et VIII^e siècles, les Arabes surgirent et devinrent un grand ennemi pour les chrétiens occidentaux. Ils contrôlèrent les transports maritimes et terrestres de la plupart du territoire de l'Asie centrale et constituèrent une menace pour les chrétiens de Terre sainte³⁵. Au temps des Croisades contre les musulmans, des rumeurs n'avaient cessé d'enfler sur l'existence d'une grande force militaire en Orient qui reprendrait la Terre sainte de la main des musulmans.

Les rumeurs apportèrent de l'espoir aux chrétiens occidentaux du XII^e siècle. En 1141, le sultan Saljûqide Sanjar qui avait contrôlé la Transoxiane fut battu par la tribu Qara-Khitai, une branche du peuple proto-mongol des Khitans, lors de la bataille de Qatwan sous la direction de Yelü Dashi (耶律大石), khan des Qara-Khitai³⁶. La nouvelle de cette grande victoire se répandit et parvint rapidement aux oreilles des chrétiens latins, grâce au rôle des chrétiens orientaux qui s'engagèrent activement à propager la victoire de Yelü

³³ Christine Gadrat, *Une image de l'Orient au XIV^e siècle : les Mirabilia descripta de Jordan Catala de Sévérac*, Paris, Coll. « Mémoires et documents de l'École des Chartes », 2005, pp. 14-16.

³⁴ Felicitas Schmieder, « Nota sectam maometicam atterendam a tartaris et christianis : The Mongols as non-believing apocalyptic friends around the year 1260 », dans *Journal of Millennial Studies*, 1998, vol.1, Issue.1, pp. 1-2.

³⁵ I. de Rachewitz, *Papal Envoys to The Great Khans*, Stanford university press, 1971, pp. 107-108.

³⁶ Jean Richard, « l'Extrême-Orient légendaire au Moyen Âge : Roi David et Prêtre Jean », dans *Orient et Occident au Moyen Âge : contacts et relations (XII^e-XV^e siècle)*, Variorum Reprints, London, 1976, p.232, voir aussi Denise Aigle, *The Mongol Empire between Myth and Reality : Studies in Anthropological History*, Brill, pp. 41-43.

Dashi et à établir un lien entre Yelü Dashi et la figure du prêtre Jean ou du roi David, figures légendaires et fameuses au temps des croisades.

La légende du prêtre Jean apparut au XII^e siècle et circula jusqu'au XIV^e siècle. Elle raconte l'histoire d'« un certain Jean habitant en Extrême-Orient, au-delà de la Perse et de l'Arménie, roi et prêtre, chrétien mais nestorien »³⁷. Ce roi fut considéré par les chrétiens européens comme un descendant des Rois Mages régnant sur un utopique royaume chrétien en Orient, comme la déclaration dans une lettre, dit-on écrite par ce prêtre Jean lui-même vers 1165 à l'empereur Manuel I^{er} qui eut une grande diffusion en l'Europe :

[...] Au-delà de la Perse et de l'Arménie, s'étend un merveilleux royaume dirigé par le prêtre Jean. Cette terre est traversée par un fleuve provenant du Paradis, charriant émeraudes, saphirs et rubis. Toutes les valeurs chrétiennes sont respectées à la lettre. Le vol, la cupidité, le mensonge sont inconnus. Il n'y a pas de pauvres. Surtout pas le prêtre Jean, dont le palais sans fenêtre est éclairé de l'intérieur par toutes les pierres précieuses dont il est paré [...] ³⁸

De plus, ce merveilleux royaume possède une armée forte, dirigée par le prêtre Jean lui-même, avec sa puissance et sa foi chrétienne, qui se battra contre les musulmans comme des renforts de l'autre monde à la fin des temps. Il promet de récupérer la Terre sainte de la main des musulmans pour les chrétiens occidentaux. La grande victoire de Qara-Khitai sur le sultan a ainsi été considérée comme le succès de cette armée mystérieuse et leur chef Yelü Dashi a été associé au prêtre Jean.

Un moment important de la cinquième croisade se situe en 1221. Les armées chrétiennes prirent Damiette, porte cruciale de l'Égypte, en 1219, et ils se préparèrent à une attaque contre les musulmans au Caire. A ce moment-là, les textes apocalypses circulèrent en Europe, et parmi eux une rumeur de provenance orientale parvint dans le

³⁷ La citation est tirée de la *Chronique* de l'évêque allemand Otton de Freising, voir Marie-Paule Caire-Jabinet, « *Le Royaume du prêtre Jean* », dans la revue *l'Histoire*, No.22, avril 1980, p. 36-43

³⁸ *Ibid.*, p. 37.

monde chrétien, il s'agit de la légende du roi David³⁹. Ce roi nestorien régnait sur les trois indes en Orient, était le descendant des Rois Mages et possédait une armée forte. Il aurait remporté la victoire dans la bataille avec les musulmans⁴⁰.

La légende du roi David recoupe la légende du prêtre Jean et développe son histoire. Le roi David a été interprété comme étant un descendant du prêtre Jean par les historiens. Le succès du roi David a été associé par les chrétiens à une série de victoires qui eurent réellement lieu dans la steppe de l'Asie centrale. Par exemple, les armées mongoles sous la direction de Gengis Khan attaquèrent Khwarezm entre 1219 et 1222 et détruisirent la dynastie de Khwârezm-Shahs en 1230, la force la plus puissante dans l'Asie centrale de l'époque.

Cependant, l'espoir des chrétiens dans une alliance militaire en Orient furent anéantis par l'invasion mongole en Occident latin entre 1241 et 1242. L'image du sauveur se transforma soudain en celle du destructeur. Les armées mongoles avancèrent progressivement vers l'ouest, ils attaquèrent d'abord les nombreuses villes de la Russie Kiévienne sous la direction de Batu Khan (1205-1255), et continuèrent à pénétrer en Europe centrale. La Pologne et la Hongrie furent successivement attaquées en 1241. Finalement, les armées mongoles atteignirent l'Autriche et touchèrent l'Italie et l'Allemagne⁴¹.

La cruauté et la monstruosité du Mongol entraînèrent les hommes médiévaux dans une grande panique. Les nouvelles rumeurs se répandirent rapidement en Europe et s'ancraient dans la crainte de la fin des temps. Les Mongols ont été associés à la légende de la tribu des Gog et Magog, largement diffusée dans le monde médiéval. Ce sont des peuples féroces et cannibales qui vivent au nord du Caucase, enfermés derrière des portes de fer construites par Alexandre le Grand afin de protéger le monde civilisé, et qui

³⁹ L'histoire du Roi David a été enregistrée dans le *Relatio de Davide*, puis elle a été transmise par Jacques de Vitry dans sa lettre au Pape Honorius III, au Leopoldo, duc de Austria et au chancelier de l'université de Paris, voir Denise Aigle, *The Mongol Empire...*, *op. cit.*, pp. 49-65.

⁴⁰ Jean Richard, « l'Extrême-Orient Légendaire... », *op. cit.*, p. 233.

⁴¹ J. J. Saunders, « Matthew Paris and the Mongols », dans *Essays in Medieval History : presented to bertie Wilkinson*, T. A Sandquist and M.R.Powicke ed., University of Toronto Press, 1969, pp. 123-124.

seront lâchés au moment de l'arrivée de l'antéchrist⁴². Gog et Magog avaient été fréquemment identifiés aux ennemis sauvages et menaçants des chrétiens, comme les Scythes et les musulmans⁴³.

Cette image apocalyptique du Mongol apparaît dans la *Grande Chronique*, réalisée par Matthieu Paris entre 1240 et 1253⁴⁴. Elle constitue un témoignage précieux des rumeurs sur les carnages des Mongols et enregistre de nombreuses lettres sur l'invasion mongole qui proviennent du front de la guerre et circulent en Europe⁴⁵. Matthieu Paris parvient à construire dans sa chronique un monstre mongol à travers des lettres, des légendes et surtout des images. Dans les illustrations des Mongols dans la *Grande Chronique*, il montre leur pratique cannibale qui les transforme finalement en monstres et les associe à Gog et Magog.

En lien avec les portes de fer du Caucase, la construction de l'image montreuse du Mongol construit une muraille invisible entre soi et l'autre dans le cœur des hommes médiévaux. Elle se nourrit de la peur et la crainte provoquées par des rumeurs provenant d'Orient. Cette peur construit une image terrible du Mongol. Dans la *Grande Chronique*, nous voyons les combats militaires et l'agression des armées mongoles se transformer en des scènes apocalyptiques parmi les plus terribles de l'époque : la dévastation de la horde de l'antéchrist dans le monde qui annonce la fin des temps.

2.2 Première tentative de la mission auprès des Mongols

L'idée de l'évangélisation du monde prend racine au plus profond dans la tradition de la chrétienté. La première grande mission de l'église romaine peut remonter au VI^e siècle, lorsque le pape Grégoire I^{er} envoya des frères, dirigés par Augustin de Cantorbéry,

⁴² Gerge Cary, *The Medieval Alexander*, D. J. A. Ross.ed., Cambridge University Press, 1956, pp. 130-133.

⁴³ Vincent Vandenberg, *De Chair et de Sang : Images et Pratiques du Cannibalisme de l'Antiquité au Moyen Âge*, Presses Universitaires de Rennes, 2014, pp. 362-363.

⁴⁴ Sur l'image du Mongol construite dans la *Chronica Majora*, nous allons voir au chapitre III.

⁴⁵ J. J. Saunders, « Matthew Paris... », *op. cit.*, pp. 124-126.

au roi de Kent pour convertir les anglo-saxons en 597⁴⁶. Par la suite, la Pologne, la Bohême, la Hongrie et la Scandinavie ont progressivement rejoint le royaume chrétien⁴⁷.

Depuis le XII^e siècle, les activités missionnaires continuaient à s'étendre sur les terres hors de l'Europe et elles atteignirent les régions orientales : la Syrie, la Palestine, jusqu'à l'Inde et la Chine⁴⁸. La mission en Orient accompagna les croisades contre les musulmans qui contrôlaient le grand territoire de l'Asie centrale et constituaient une grande menace pour la Terre sainte⁴⁹. La mission et la croisade peuvent être considérées, selon Thomas Tanase, comme les deux faces d'un même élan pour construire « une chrétienté utopique »⁵⁰.

En même temps, le nouveau mouvement des ordres mendiants apparut au début du XIII^e siècle et joua un rôle primordial dans l'activité de l'évangélisation entre les XIII^e et XIV^e siècles. Les deux grands ordres de frères mendiants, dominicain et franciscain, fondés par Dominique de Guzmán et François d'Assise, prirent en charge de la mission chrétienne. Après son élection en 1243, le nouveau pape Innocent IV favorisa les missions des ordres mendiants en Orient. Les franciscains et les dominicains fondèrent une grande organisation ecclésiastique sur la terre orientale.

En 1245, le concile de Lyon, réuni par le pape Innocent IV, et qui se déroula entre le 26 juin et le 17 juillet à Lyon traita du conflit entre le pouvoir impérial et l'Eglise⁵¹. Au cours de ce concile, l'empereur Frédéric II fut déposé et enfin fut excommunié à cause de l'expansion de son pouvoir en Italie qui constituait une grande menace pour les Etats du Pape⁵². En même temps, ce fut une occasion de manifester et de reconfirmer le pouvoir

⁴⁶ Thomas Tanase, « *jusqu'aux limites du monde* », *la papauté et la mission franciscaine, de l'Asie de Marco Polo à l'Amérique de Christophe Colomb*, Ecole Française de Rome, 2013, pp. 38-56.

⁴⁷ Sur le concept et le domaine de la mission chrétienne au Moyen Âge, voir surtout Jean Richard, *La papauté et les missions d'Orient au Moyen Âge (XIII-XIV^{ème} siècle)*, Ecole Française de Rome, 1977, pp. 3-16.

⁴⁸ E. Randolph Daniel, *The Franciscan Concept of Mission in the High Middle Ages*, The University Press of Kentucky, 1975, pp. 2-3

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 3-4.

⁵⁰ Thomas Tanase, « *jusqu'aux...* », *op. cit.*, pp. 55-56.

⁵¹ Sur la description détaillée de concile, voir *La Grande Chronique* de Matthieu Paris, Traduite en français par A. Huillard-Breholles, accompagnée de notes et précédée d'une Introduction par M. le duc de Luynes, T.6, Paris, Paulin, Libraire-Editeur, 1840, p. 65.

⁵² Philippe Pouzet, « Le pape Innocent IV à Lyon. Le concile de 1245 », dans *Revue d'histoire de l'Eglise de France*, vol.15,

suprême de la papauté, car environ cent cinquante évêques, venant de France, d'Espagne, d'Angleterre, d'Italie et d'Allemagne, participèrent au concile. Ils constituent une sorte de « Église-monde » organisée dans le monde chrétien.⁵³

Le 28 juin, le pape Innocent IV prononça un discours public dans la cathédrale Saint-Jean et il exposa les « cinq grandes douleurs », comparées aux « cinq blessures et plaies du Dieu crucifié », menaçant le monde chrétien : la première était la destruction infligées par des Tartares inhumains en Europe de l'Est ; la deuxième était le déchirement de l'unité de l'Eglise à cause du schisme grec ; la troisième était la corruption et l'hérésie au sein de la communauté chrétienne ; la quatrième était la menace des sarrasins sur la Terre sainte ; la cinquième était le conflit entre l'Eglise et l'empereur, comme « ennemi domestique » de la chrétienté.⁵⁴

Le bouleversement occasionné par le raid des Tartares en 1241 sur la population polonaise et hongroise fut évidemment l'une des préoccupations les plus essentielles du concile. En effet, avant de concile, Innocent IV avait tenté de réagir face à la crise. Un *Decretum contra Tartaros* (Décret contre Tartares) pour la préparation du concile fut inclus dans son *dei virtus* du 3 janvier 1245. Ensuite, il rédigea personnellement deux lettres au « roi des Tartares et à son peuple » au mois du mars⁵⁵ : le *Cum non solum* (le 13 mars) et les bulles *Dei patris inmensa* (le 5 mars). La première était une lettre diplomatique, dans laquelle le pape tentait d'ouvrir un dialogue avec le khan mongol, et il exprimait, d'une manière délicate, sa stupéfaction devant la « désolation horrible » et le « massacre indistinct » des Tartares dans « les pays chrétiens ou non chrétiens », et lui demandait d'arrêter « la persécution des chrétiens ». La seconde était une présentation

numéro. 68, 1929, pp. 282-291, voir aussi Stéphane Bruneau-Amphoux, « 'Lyon sur Rhône' : Lyon et le concile de 1245 d'après les chroniques italiennes, françaises et anglaises (milieu XIII^e-milieu XIV^e siècle) : échanges, compétitions et perceptions », dans *Lyon vue d'ailleurs, 1245-1800*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, coll. « d'histoire et d'archéologie médiévales » (n° 22), 2009, p. 27

⁵³ Thomas Tanase, « jusqu'aux... », *op. cit.*, p. 37.

⁵⁴ *La Grande Chronique* de Matthieu Paris, *op. cit.*, pp.69-70., voir aussi Philippe Pouzet, « Le pape Innocent IV... », *op. cit.*, pp. 292-293 ; voir aussi Hans Wolter et Henri Holstein, *Lyon I et Lyon II : Histoire des conciles œcuméniques*, Vol.7, Paris, édition de l'Orante, 1966, pp. 63-66.

⁵⁵ Sur le texte des deux lettres d'Innocent IV, voir K. E. Lupprian, *Die Beziehungen*, n° 20, pp. 141-149, les deux lettres ont été traduites et comprises dans l'ouvrage de Christopher Dawson, *Mission to Asia*, University of Toronto Press, 1980, pp. 73-76.

de la foi chrétienne qui proclamait clairement une intention évangélisatrice. A la fin de la lettre, le pape faisait la promesse de l'envoi des prélats vers les Tartares.

Les deux lettres du pape furent probablement portées par Jean de Plan Carpin⁵⁶, ministre provincial franciscain, vers le Khan mongol le 16 avril 1245⁵⁷. Il emprunta la route de Pologne, de Russie et d'Asie centrale et il rencontra un autre franciscain polonais Benoit de Pologne à Wroclaw. Les deux frères arrivèrent dans la ville de Kiev en février 1246, puis ils rencontrèrent Corenza au camp de Batu Khan. Ce dernier décida de les envoyer à la cour de Güyük Khan (1206-1248) le 24 août 1246⁵⁸. Ils y passèrent quatre mois et eurent l'occasion de participer au couronnement de Güyük Khan⁵⁹. A la fin d'année 1247, Carpin retourna à Lyon et donna la lettre de Güyük Khan au pape Innocent IV. Cependant, la réponse de Khan était décourageant, il avait négligé totalement la demande de conversion du pape, et il avait proposé, au contraire, un acte de soumission de la part du pape au mandat du ciel, *Mongke Tangri* 长生天, la principale divinité du peuple mongol⁶⁰.

Suite au concile de Lyon, Innocent IV décida d'adresser officiellement les premières ambassades aux Mongols pour leur demander la paix. Deux frères dominicains Ascelin de Cremone et André de Longjumeau furent envoyés successivement vers la steppe. En mars 1245, Ascelin de Cremone, avec Simon de Tournai et trois autres frères quittèrent Lyon, ils atteignent le 24 mai 1247 le campement du Baïdju, chef mongol dans la région de

⁵⁶ Dans sa lettre du 5 mars, le pape avait indiqué l'envoi d'un franciscain Laurence de Portugal avec ses compagnons comme le messenger de la lettre. Selon Peter Jackson, cette décision a été changée et Laurence a été envoyé ensuite comme légat en Syrie et à Chypre.

⁵⁷ Peter Jackson, *The Mongols and The West, 1221-1410*, Pearson Education Limited, 2005, pp. 87-92.

⁵⁸ Jean du Plan de Carpin, *Relation des Mongols ou Tartares*, première éd. Complète, publiée d'après les manuscrits de Leyde, de Paris et de Londres, et précédée d'une notice sur les anciens voyages de Tartarie en général, et sur celui de Jean du Plan de Carpin en particulier, par D'Avezac, 1838, pp. 373-383. Voir aussi Paul Pelliot, « Les Mongols et la Papauté », dans *Revue de l'Orient chrétien*, XXIV, 1924, pp. 256-257.

⁵⁹ Jean Richard, *La Papauté... op. cit.*, pp. 70-71.

⁶⁰ Selon Pelliot, la réponse de Güyük Khan existait en trois versions, deux versions originales en mongol et en sarrasin, et une traduction latine fait par Carpin et les interprètes mongols. Voir P. Pelliot, « Lettre du grand khan Guyuk au pape Innocent IV, rapportée par Jean du Plan Carpin », dans *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Vol.66, No.1, 1922, p. 41. Le texte de la lettre a été traduit en anglais par Christopher Dawson et a été compris dans *La Mission to Asia, op. cit.*, pp. 85-86. Voir aussi Denise Aigle. « De la « non négociation » à l'alliance inaboutie. Réflexions sur la diplomatie entre les Mongols et l'Occident latin » dans *Oriente Moderno*, 1998, LXXXVIII, p. 413.

Tabriz⁶¹. La mission d'Ascelin, comme la mission de Jean de Plan Carpin, ne reçut aucune réponse favorable de la part du Khan mongol. Ascelin refusa de se soumettre à Baïdju et son attitude le plaça dans une situation dangereuse. Heureusement, il fut renvoyé, accompagné par deux mongols, à Rome à l'aide d'Algigidai, gouverneur mongol. Ils furent reçus par Innocent IV en 1248.⁶² L'autre dominicain André de Longjumeau partit de Lyon vers les Tartares le 25 mars 1245⁶³, il passa à Antioche, à Alep et à Mossoul où il eut l'occasion de rencontrer les dignitaires nestoriens et les patriarches jacobites. Enfin, il arriva à Tabriz au nord-ouest de la Perse en 1246. Il retourna et rapporta de nombreuses lettres adressées à la Curie en 1248, parmi elles les deux missives les plus célèbres sont la lettre du nestorien Simon Rabban Ata et la lettre du patriarche jacobite d'Antioche Ignace II, dans lesquelles ils ont reconfirmé leur foi chrétienne et exprimé leur espoir de l'union de l'Eglise orientale et l'Eglise occidentale⁶⁴.

La lettre d'Algigidai, représentant du khan en il-khans, présente une tournure encourageante. Selon la description de Matthieu Paris dans la *Grande Chronique*⁶⁵, en 1248, Algigidai envoya deux chrétiens orientaux David et Marc vers Chypre pour remettre une lettre à Louis IX, roi de France qui préparait à ce moment-là la septième Croisade contre les Mamelouks à Chypre. Cette lettre ne comportait plus la demande de la soumission, mais avait l'intention d'établir une relation amicale entre les Mongols et les chrétiens occidentaux, dans laquelle Algigidai racontait l'attitude favorable du Khan pour le christianisme, et il mentionnait l'édit de Gengis Khan « exemptant tous les chrétiens (entendons leurs prêtres) des impôts et des autres exigences des Mongols, en retour de leurs prières »⁶⁶. En ce moment crucial, l'arrivée des ambassadeurs mongols lui apporta des espoirs. Devant Louis IX, deux messagers mongols prétendaient pouvoir reprendre la

⁶¹ Denise Aigle, *The Mongol Empire between Myth and Reality : Studies in Anthropological History*, Brill, 2014, pp. 45-46.

⁶² Christopher Dawson, *La Mission...*, *op. cit.*, p. xviii-xix.

⁶³ Denise Aigle, *The Mongol...*, *op. cit.*, pp. 46-47.

⁶⁴ Pierre-Vincent Claverie, « Deux lettres inédites de la première mission d'André de Longjumeau en Orient (1246) », dans *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 158(2000), pp. 284-287.

⁶⁵ Matthieu Paris, *Grande Chronique* de Matthieu Paris, Vol.5, traduit par A. Huillard-Bréholles, Paris : Paulin Libraire-éditeur, 1840, p. 37.

⁶⁶ Jean Richard, *La Papauté...* *op. cit.*, p. 74.

Terre sainte de la main des Sarrasins pour les chrétiens et proposaient d'établir une alliance contre leur ennemi commun. Pour convaincre le roi, ils déclarèrent qu'Algigidai avait reçu le baptême et soulignèrent la filiation chrétienne de la famille de Gengis Khan, par exemple, le mariage entre Gengis Khan et la fille de Roi David, et la conversion de Güyük Khan au christianisme⁶⁷. Accompagnant cette nouvelle, une lettre envoyée de Samarkand par Sempad le Connétable (1208-1276), chef militaire et diplomate du royaume arménien de Cilicie, arriva au roi de Chypre, dans laquelle Sempad confirmait la conversion de Güyük Khan au christianisme. Encouragé par ces nouvelles, Louis IX décida d'envoyer deux dominicains, dirigés par André de Longjumeau, vers le Khan, avec deux lettres et de riches cadeaux : une tente-chapelle et des fragments de la Vraie Croix. Ils partirent de Chypre au printemps 1249⁶⁸. Malheureusement, Güyük Khan était décédé lorsque les ambassadeurs arrivèrent. Sa veuve Oghul Qaimich les accueillit, et elle accepta les cadeaux du roi en les considérant à tort comme tributs, signe de soumission⁶⁹. Le souhait de la conversion du khan connut de nouveau un échec.

Néanmoins, les missionnaires prenaient progressivement connaissance de l'existence de communautés chrétiennes en Orient. Cette information se répandit rapidement en Occident, probablement grâce à la diffusion des chrétiens orientaux. Parmi eux, le royaume arménien de Cilicie, une entité chrétienne en Orient, joua un rôle important. Les arméniens de Cilicie vivaient depuis longtemps sous la menace militaire des Mamelouks. La conquête des troupes mongoles sur le sultanat de Roum les délivra temporairement des mains de leurs mains⁷⁰. Après la victoire de l'armée mongole, dirigée par Baïdju à la bataille de Köse Dag, Héthoum II d'Arménie (1226-1307) décida de se soumettre aux Mongols pour protéger son pays. Selon la description de Kirakos de Gandzak dans sa célèbre *Histoire des Arméniens*, le roi envoya son frère Sempad le

⁶⁷ Jean Richard, *La Papauté... op. cit.*, pp. 73-75, p. 76 ; voir aussi Christine Gadrat, *Les Mirabilia descripta de Jordan Catala : une image de l'Orient au XIVe siècle*, Ecole Nationale Des Chartes (29 septembre 2005), p. 17.

⁶⁸ Christopher Dawson, *La Mission..., op. cit.*, p. xviii-xix ; voir aussi William D. Phillips Jr. « Voluntary strangers : European Merchants and Missionaries in Asia during the Late Middle Ages », *The Stranger in Medieval Society*, F. R. P. Akehurst, Stephanie Cain Van D'Elden ed., London, University of Minnesota Press, pp. 17-18.

⁶⁹ Denise Aigle, *The Mongol..., op. cit.*, p. 47.

⁷⁰ Christopher Dawson, *La Mission..., op. cit.*, pp. xx-xxi.

Connétable, que nous avons évoqué plus haut, pour présenter sa soumission à Baïdju et pour lui demander la protection des armées mongoles. Pour témoigner de sa bonne foi, Héthoum II consentit à assurer l'approvisionnement pour les armées mongoles. En même temps, il tenta d'impulser une alliance entre les Mongols et les chrétiens latins⁷¹. Les chrétiens arméniens ont répandu des rumeurs pour construire une image favorable du Mongol afin de gagner la confiance des chrétiens latins. Par exemple, dans la lettre de 1248 écrite par Sempad le Connétable au roi de Chypre, comme nous avons montré plus haut, ce dernier révélait que le Güyük Khans'est converti au christianisme⁷². Au cours de l'année 1254, la conversion de Sartaq, fils de Batu, se répandit à l'intérieur de la communauté chrétienne à travers Jean, un clerc arménien. Cette nouvelle fut confirmée par la suite par Kirakos de Gandzak, historien arménien et Bar Hebraeus, historien syriaque dans leurs chroniques.⁷³

Par la suite, pour prêcher et convertir les Mongols, un franciscain Guillaume de Rubrouck, fut envoyé à la cour de Sartaq et à la cour de Möngke Khan (1209-1259), successeur de Güyük Khan. Rubrouck était un moine proche de Louis IX et il l'avait accompagné pour participer à la septième Croisade au printemps 1249. Il partit de Constantinople en 1253 vers l'Orient et rencontra Möngke Khan à sa cour en 1254. En 1255, il arriva à Karakorum et y reçut un accueil solennel des nestoriens locaux. Il passa un court séjour à Karakorum et il retourna en Chypre en 1255.⁷⁴ Par rapport aux missions initiales, Guillaume de Rubrouck avait une intention spécifique qui était de connaître la situation des communautés chrétiennes dans l'empire mongol. Dans son célèbre *Voyage dans l'Empire Mongol*, réalisé entre 1253 et 1255, il apparaît de nombreuses descriptions sur l'activité des chrétiens orientaux, y compris les chrétiens déportés lors de l'invasion mongole, à la cour du khan.

⁷¹ Dr. Dashdondog Bayarsaikhan, « Submissions to the mongol empire by the Armenians », *藏蒙季刊*, 第十八卷, 第三期, p. 84.

⁷² Christopher Dawson, *La Mission...*, *op. cit.*, p. xxi.

⁷³ Jean Richard, *La Papauté...* *op. cit.*, p. 77.

⁷⁴ *William of Rubruck's Account of the Mongols*, traduit et l'introduction par William Woodville Rockhill, 1900, pp. 128-129.

2.3 Un rapprochement éphémère

Il est nécessaire d'évoquer le rôle important des Il-khans dans la relation entre les Mongols et les chrétiens latins à la fin du XIII^e siècle⁷⁵. A la suite de l'accession au trône du Ögedei Khan en 1229, l'empire mongol fut partagé progressivement en quatre pays : le Grand khanat, le khanat de la Horde d'or, le khanat de Djaghatai et les Il-khans de Perse. Parmi eux, ce sont les Il-khans qui ont entretenu une relation plus intime avec les chrétiens latins. Nous voyons de nombreuses correspondances entre les Il-khans et la papauté ou les rois occidentaux qui comportent une intention diplomatique et politique. Hülegü Khan (1218-1265), fondateur de la dynastie ilkhanide, est lui-même un bouddhiste, mais il adopta une attitude favorable au christianisme grâce à sa mère Sorgaqtani qui est issue de Kéraït, une tribu chrétienne nestorienne. Elle écrivit une lettre à Louis IX en 1262 pour exprimer son souhait de propager la foi chrétienne chez les Mongols, après la défaite à la bataille d'Aïn Djalout contre les armées mameloukes en Palestine en 1260⁷⁶. Doqouz Khatoun, épouse principale d'Hülegü Khan est aussi une chrétienne nestorienne de la tribu Kéraït. Après la mort d'Hülegü Khan le 8 février 1265, son successeur est Abaqa Khan (1265-1281). Il reprit l'attitude d'Hülegü Khan et fut tolérant envers le christianisme. A ce moment-là, les armées d'Abaqa étaient en guerre avec les Mamelouks du sultan Baybars d'Égypte. Abaqa Khan nécessitait fortement une alliance pour abattre les musulmans et il chercha de l'aide auprès des chrétiens occidentaux. Pour former une relation amicale entre les Il-khans et l'empire byzantin, en 1268, Abaqa Khan épousa Marie Palaiologina, fille illégitime de l'empereur byzantin Michel VIII Paléologue à l'aide de Doqouz Khatoun. Marie était une chrétienne fidèle⁷⁷. La même année, Abaqa Khan écrivit une lettre au pape Clément IV pour demander une alliance en la Terre sainte, mais finalement il n'attendit pas la croisade de saint Louis. En 1271, Édouard I^{er}, roi d'Angleterre, lança la

⁷⁵ Peter Jackson, *The Mongols...op. cit.*, pp. 175-186.

⁷⁶ Denise Aigle. « De la "non négociation" à l'alliance inaboutie. Réflexions sur la diplomatie entre les Mongols et l'Occident latin », *Oriente Moderno*, 1998, LXXXVIII, pp. 403-404.

⁷⁷ I. de Rachewiltz, Papal Envoys to the Great Khans (Stanford, 1971), pp. 19-40, voir aussi Sylvia Schein, « Notes and Documents. *Gesta Dei per Mongolos* i300. The genesis of a non-event », *The English Historical Review*, Vol. 94, No. 373 (Oct., 1979), p. 809.

huitième Croisade pour conquérir le Syrie. Le roi avait besoin également de former une alliance avec les Mongols. A ce moment-là, cependant, Abaqa Khan était occupé dans une guerre intérieure avec la Horde d'or et il n'avait pas de temps de prendre en compte la demande du roi et la guerre en Syrie⁷⁸.

En 1274, un groupe d'ambassadeurs mongols fut envoyé au Pape Grégoire et à Édouard Ier. Cette ambassade était constituée de six membres, dont quelques Mongols, un dominicain David d'Ashby qui avait vécu presque 10 ans chez les Mongols, un notaire appelé Richard et un traducteur. Ils se présentèrent au second Concile de Lyon, réuni par le pape Grégoire X entre le 7 mai et le 17 juillet 1274, et apportèrent la lettre d'Abaqa Khan adressée au pape⁷⁹ pour tenter de nouer une alliance contre les musulmans⁸⁰. Selon des rumeurs, les ambassadeurs mongols se convertirent miraculeusement au christianisme grâce à la fille du prêtre Jean et furent baptisés lors du second concile de Lyon⁸¹. Ces nouvelles furent diffusées rapidement chez les chrétiens latins et s'accompagnèrent du consentement du peuple grec de faire avancer le processus d'Union des Églises. Tout ceci montre les fruits de l'activité missionnaire⁸².

En 1279, Kubilai Khan (1215-1294), petit-fils de Gengis Khan, fonda la dynastie Yuan, et il changea la capitale de Karakorum à Khanbaliq (Pékin). A la fin du XIII^e siècle, des rumeurs apparurent de nouveau en Iran et en Géorgie, elles racontaient que Kubilai avait reçu le baptême en 1276-1277, grâce à sa mère Sorgaqtani, chrétienne nestorienne. Néanmoins, ces rumeurs étaient totalement falsifiées, car malgré le fait que Grand Khan était d'une grande tolérance envers le christianisme, il était lui-même bouddhiste. Toutefois, le pape Nicolas III fut fortement encouragé par cette nouvelle et décida

⁷⁸ Mamoru Fujisaki, « A Franciscain mission by Pope Nicholas III to Il-khan Abaqa », *Religious Interactions in Europe and the Mediterranean World : Coexistence and Dialogue from the 12th to the 20th Centuries*, Katsumi Fukasawa, Benjamin J. Kaplan et Pierre-Yves Beaurepaire ed., Routledge, 2017, pp. 200-203.

⁷⁹ *Ibid.*, pp. 201-202.

⁸⁰ Denise Aigle, « The Letters of Eljigidei, Hü'legü' and Abaqa : Mongol overtures or Christian Ventriloquism ? », dans *Inner Asia*, 2005, 7 (2), p. 152.

⁸¹ Sylvia Schein, « Notes and Documents... », *op. cit.*, p. 809.

⁸² Felicitas Schmieder, « Nota sectam maometicam atterendam a tartaris et christianis The Mongols as non-believing apocalyptic friends around the year 1260 », *Journal of Millennial Studies*, Vol.1, Issue1, Spring 1998, p. 10 ; voir aussi Felicitas Schmieder « Christians, Jews, Muslims—and Mongols : Fitting a Foreign People into the Western Christian Apocalyptic Scenario », *Medieval Encounters*, Vol.12, 2, pp. 274-295.

d'envoyer cinq missionnaires franciscains, Gérard de Prato, Antoine de Parme, Jean de Saint-Agathe, André de Florence et Matthieu de Arezzo, vers les Mongols au printemps 1278. Ils apportèrent des lettres adressées à Abaqa Khan et Kubilai Khan, dans lesquelles le pape exprimait sa joie et ses félicitations pour la conversion du Grand Khan et il lui présentait les doctrines chrétiennes⁸³. Les missionnaires eurent l'occasion de rencontrer Abaqa Khan en 1278 et essayèrent de le convertir⁸⁴.

Après la mort d'Abaqa Khan, les chrétiens de l'Il-khans de Perse subirent des persécutions sous le régime du khan musulman Ahmad (1247-1284) entre 1282 et 1284. Les communautés chrétiennes furent revitalisées après l'avènement d'Argun Khan (1250-1291), fils d'Abaqa Khan, qui était bouddhiste mais qui s'attachait, comme son père, au christianisme. Pour établir une alliance contre la force musulmane au Proche-Orient Argun Khan envoya, en 1285, Rabban Saume en Europe auprès du pape et des rois chrétiens. Il visita Rome, Paris, Bordeaux et la Gascogne. Après le retour des ambassadeurs, le khan se réjouit d'écouter la puissance du royaume chrétien et fit baptiser son fils à l'année suivante⁸⁵.

Ce genre des nouvelles de la conversion du khan étaient florissants à cette époque. D'après l'analyse de Felicitas Schmieder, selon la perspective eschatologique de la fin du Moyen Âge, le baptême des khans Mongols fut considéré comme un signe qui s'intègre au processus de la fin des temps, indiqué par Alexandre de Rose, ecclésiastique originaire de Cologne, dans le *Noticia seculi* en 1288. Ce jour-là, tous les rois du monde se convertiront au christianisme⁸⁶. A ce moment, une autre légende prophétique apparut dans l'*Historia Trium Regum* ou le *livre de Cologne*, réalisé probablement entre 1364 et 1375 par Jean d'Hildesheim, un frère carmélite. Dans cet ouvrage qui eut une grande influence de son temps, il raconte les origines des trois Rois Mages et leur règne à Tabriz,

⁸³ Jean Richard, *La Papauté... op. cit.*, p. 85 ; voir aussi Mamoru Fujisaki, « A Franciscain... », *op. cit.*, pp. 203-205.

⁸⁴ Jean Richard, *La Papauté... op. cit.*, p. 85 ; voir aussi Christine Gadrat, *Les Mirabilia descripta...*, *op. cit.*, p. 23.

⁸⁵ *Histoire de Mar Yahballaha et de Rabban Sauma : Un oriental en Occident à l'époque de Marco Polo*, traduction du syriaque, introduction et commentaire par Pier Giorgio Borbone, traduit de l'italien par Egly Alexandre, Harmattan, 2007, pp.101-111 ; voir aussi Jean Richard, *La Papauté... op. cit.*, pp. 108-109.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 11.

capitale du royaume des Il-khans de Perse. Avec leur aide, les chrétiens orientaux remporteront la victoire finale dans la bataille contre les musulmans et les hérétiques⁸⁷.

Finalement, le projet de conversion du Khan mongol a échoué en raison de l'attitude instable et versatile de Ghâzân Khan (1271-1304) qui gouvernait les Il-khans de Perse entre 1295 et 1304. Il se convertit d'abord au bouddhisme. Après être monté sur le trône en 1295, il se convertit immédiatement au sunnisme et fit de l'islam la religion officielle des Il-khans⁸⁸. Cependant, la conversion de Ghâzân à l'islam n'a pas empêché son ambition politique et militaire. Autour de l'année 1300, il vainquit les musulmans et regagna la Terre sainte de la main musulmane.

Des rumeurs exaltantes se diffusèrent rapidement en Europe : les armées mongoles, dirigées par Ghâzân Khan envahirent la Syrie et repoussèrent les armées égyptiennes avec le support des armées d'Arménie et de Géorgie en octobre 1299. Elles occupèrent par la suite le Damascus en 1300⁸⁹. Dans le *Gesta Boemundi*, cette grande victoire de l'armée mongole fut considérée comme la volonté de Dieu qui choisit un roi païen pour venger la souffrance des chrétiens en Terre sainte⁹⁰.

A ce moment-là, l'histoire de la conversion miraculeuse du khan mongol grâce à son mariage avec une princesse arménienne fut racontée par plusieurs chroniqueurs comme le *Flores historiarum* de William, le *Worcester Chronicle* de Nicolas de Norton et les *Annales Fisacense*⁹¹. Selon les chroniqueurs, suivant la conversion de leur souverain, les peuples mongols se convertirent au christianisme. Ceci donnait une légitimité à la coopération militaire entre les chrétiens et les Mongols. Nous voyons donc une image très positive du Mongol émergée des chroniques : les armées mongoles libérèrent les

⁸⁷ Felicitas Schmieder, « The moment of the Mongols or When Europe grew out of its infancy », *bulletin of Wasoeda Institute for Mongolian Studies*, 3, 2006, pp. 25-26.

⁸⁸ Sylvia Schein, « Notes and Documents ... », *op. cit.*, p. 812.

⁸⁹ Alexandr Osipian, « Armenia Involvement in the Latin-Mongol Crusade, Uses of the Magi and Prester John in Constable Smbat's Letter and Hayton of Corycus's "Flos historiarum terre orientis," 1248-1307 », *Medieval Encounters*, 20(2014), p. 71.

⁹⁰ Sylvia Schein, « Notes and Documents... », *op.cit.*, pp.805-819 ; voir aussi Peter Jackson, *The Mongols...*, *op. cit.*, pp. 172-173.

⁹¹ Sylvia Schein, « Notes and Documents ... », *op. cit.*, p. 806.

prisonniers chrétiens en Damascus et en Égypte pendant la conquête de la ville de Tripoli (1289) et le siège de Saint-Jean-d'Acre (1291). De plus, le khan écrivit au pape Boniface VIII pour demander l'envoi de clercs et d'ecclésiastiques à Jérusalem et pour demander à l'assistance militaire de protéger leur voyage⁹².

Par ailleurs, le sens de cette victoire fut renforcé par la proximité de la date de la récupération de la Terre sainte par les Mongols entre 1299 et 1300 et la date de la célébration du premier Jubilé de l'an 1300, événement grandiose dans la communauté chrétienne, instauré par le pape Boniface VIII⁹³. A ce moment-là, le pape annonça l'ouverture d'un nouveau cycle de l'histoire chrétienne et à l'occasion des années Jubilaires, il proclama la rémission des peines de tous les pèlerins qui feraient un long voyage et se rassembleraient à la Basilique des Saints-Apôtres à Rome⁹⁴. Au cours du Jubilé, un groupe d'ambassadeurs tartares fut envoyé par Ghâzân au pape Boniface VIII, dirigé par Guiscard Bustari, un florentin qui était au service de la cour du khan. Ils étaient vêtus des costumes tartares et se rendirent à Rome. Ils furent témoins du grand succès du Jubilé et furent accueillis chaleureusement par le pape⁹⁵. Tout ceci implique, selon Sylvia Schein, un moment du changement décisif de l'image du mongol : elle se transforma de l'envahisseur et de la figure de l'antéchrist en soutien militaire contre les musulmans pour les chrétiens occidentaux⁹⁶.

2.4 La période de la prospérité

À la fin du XIII^e siècle et au début du XIV^e siècle, la relation entre les Mongols et les chrétiens entra dans une nouvelle étape de son développement. Les missionnaires, les marchands et les voyageurs parcoururent toute l'Asie centrale et atteignirent à la ville de Khanbaliq en Cathay (la Chine), capitale de la dynastie Yuan. De plus, les franciscains et

⁹² Sylvia Schein, « Notes and Documents ... », *op. cit.*, p. 807.

⁹³ Etienne, Hubert, « Rome des Jubilés », *Médiévales*, Vol. 20, No.40, 2001, pp. 5-8.

⁹⁴ Thomas Tanas, « Une lettre en latin inédite de l'Il-khans Abaqa au pape Nicolas III : croisade ou mission ? », dans *Les relations diplomatiques entre le monde musulman et l'Occident latin (XI^e-XVI^e siècle)*, D. Aigle et P. Buresi (éds.), Roma, Istituto per l'Oriente C.A. Nallino, 2008, p. 341.

⁹⁵ Sylvia Schein, « Notes and Documents ... », *op. cit.*, p. 815.

⁹⁶ Sylvia Schein, « Notes and Documents ... », *op. cit.*, p. 808.

les dominicains se sont consacrés avec enthousiasme aux missions évangéliques et ont établi tous deux leurs évêchés sur le territoire de l'Eurasie sous le contrôle de la Curie pontificale. Poursuivant cet effort, le pouvoir de la papauté s'est ainsi élargi successivement dans la terre orientale⁹⁷.

2.4.1 Les franciscains

Depuis la fin du XIII^e siècle, l'ordre franciscain connaissait un grand progrès dans son activité missionnaire en Orient. Il avait établi deux vicaires franciscains, le *Tartaria aquilonari* (les régions du Qipchaq et du nord du Caucase) et le *Tartaria orientalis* (la Perse, l'Azerbaïdjan et la grande Arménie) à la fin du XII^e siècle. Entre 1320 et 1330, un troisième vicaire fut installé pour la mission dans la région d'Extrême-Orient, particulièrement à Cathay (Chine)⁹⁸. Selon le *Locis fratrum minorum et predicatorum in tartaria*, réalisé probablement au début du XIV^e siècle qui enregistre les lettres et la liste des martyrs⁹⁹, il existait dix-huit stationnements franciscains dans le vicaire de *Tartaria aquilonari*, douze dans le vicaire de *Tartaria orientalis*, et cinq dans le vicaire de Cathay¹⁰⁰.

La première mission franciscaine en Chine se passa au mois de juillet 1289. Nicolas IV reçut la lettre de Kubilaï Khan, par l'intermédiaire d'Argun Khan en Perse, pour lui demander des missionnaires¹⁰¹. Pour répondre à la demande du Khan et pour évangéliser et convertir les non-chrétiens en Orient, Nicolas IV envoya en Extrême-Orient un franciscain Jean de Montecorvino (1247-1328 ou 1333) qui avait eu une expérience missionnaire en Arménie et en Perse entre 1279 et 1283¹⁰². Un dominicain Nicolas de

⁹⁷ Christine Gadrat, *Les Mirabilia descripta...*, op. cit., p. 19.

⁹⁸ Christine Gadrat, *Les Mirabilia descripta...*, op. cit., p. 25.

⁹⁹ Sur le *Locis fratrum minorum et predicatorum in tartaria*, voir Heullant-Donat Isabelle, « Des missionnaire martyrs aux martyrs missionnaires : La Mémoire des martyrs franciscains au sein de leur Ordre aux XIII^e et XIV^e siècles », dans *Ecrire son histoire : Les communautés régulières face à leur passé : actes du 5 Colloque International du C.E.R.C.O.R. ; Saint-Étienne, 6-8 novembre 2002*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne- Jean Monnet, 2005, pp. 171-184.

¹⁰⁰ James D. Ryan, « Toleration Denied : Armenia between East and West in the Era of the Crusades », dans *Tolerance and Intolerance : Social Conflict in the Age of the Crusades*, Michael Gervers et James M. Powell ed., Syracuse : Syracuse University Press, 2001, pp. 55-64.

¹⁰¹ Jean Richard, *La Papauté...* op. cit., p. 86.

¹⁰² Christopher Dawson, *La Mission...*, op. cit., pp. 223-224.

Pistoie et un marchand italien Pierre de Lucalongo l'accompagnèrent. Ils apportèrent une lettre du pape adressée à Argun Khan et à Kubilaï Khan pour les persuader de recevoir le baptême¹⁰³.

En 1289, les missionnaires partirent de Rome et ils rencontrèrent d'abord Argun Khan à Tauris ou Tabriz en 1291, puis ils décidèrent d'aller à Khabaliq 汗八里 pour visiter Kubilaï Khan. Leur projet fut, cependant, interrompu par la guerre entre Kubilaï et Qaïdu Khan (1230-1301) en Asie centrale et ils furent obligés d'emprunter la route du Golfe Persique et de s'arrêter en Inde du Sud¹⁰⁴, où ils passèrent treize mois et convertirent certains habitants au christianisme à l'église de Saint-Thomas. Pendant leur séjour en Inde, Nicolas de Pistoie mourut et fut enterré dans cette église¹⁰⁵.

Jean de Montecorvino apprit la mort de Kubilaï le 18 février 1294, après son arrivée en Chine à la fin de 1293. Il prit la route maritime du Meliapur et passa à Zayton 泉州, un port dans la province *Fujian* 福建 en Chine, pour arriver à Khanbaliq. A cette époque, le bouddhisme tibétain était populaire à Khanbaliq. Selon l'observation de Jean, Témur Khan (1265-1307), successeur de Kubilaï, était tellement influencé par la croyance idolâtrique qu'il n'accepta pas la foi catholique¹⁰⁶. Néanmoins, Témur Khan avait une attitude favorable au christianisme et il reçut Jean de Montecorvino, avec une certaine solennité, à sa cour.

Jean de Montecorvino est resté presque tout seul en Chine pendant onze années. Avant l'arrivée d'Arnold, un frère colonais, en 1306, il n'avait qu'un compagnon Pierre de Lucalongo, un marchand italien¹⁰⁷. En 1305, Jean avait alors 58 ans. Il avait souffert pendant longtemps de sa solitude, et cette situation difficile était renforcée par les calomnies et les persécutions des locaux « hérétiques Nestoriens »¹⁰⁸. Entre 1305 et 1306,

¹⁰³ *Ibid.*, p. 23.

¹⁰⁴ Christopher Dawson, *La Mission...*, *op. cit.*, pp. xxxi-xxxv ; voir aussi Jean Richard, *La Papauté...* *op. cit.*, p. 145.

¹⁰⁵ Christine Gadrat, *Les Mirabilia descripta...*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁰⁶ Jean Richard, *La Papauté...* *op.cit.*, p.146.

¹⁰⁷ Christopher Dawson, *La Mission...*, *op. cit.*, pp. 224-225.

¹⁰⁸ Les deux lettres ont été traduites en anglais et documentées dans l'ouvrage de Christopher Dawson, *La Mission...*, *op. cit.*, pp. 224-231.

il écrivit successivement deux lettres au pape, confiées à ses confrères de Khazarie. Dans la première lettre, datée du 8 janvier 1305, il racontait son voyage en Orient et ses progrès en Chine : une église avait été construite à Khanbaliq, avec trois belles cloches et une tour, où il évangélisa les Tartares et baptisa 6 000 personnes. Un convent franciscain fut établi en face du palais du grand Khan, où il baptisa 40 garçons païens d'âges d'environ 7 ans. Il leur enseignait les lettres grecques et latines, ainsi que les rites catholiques. Il écrivait des psaumes, des hymnes, et des bréviaires pour eux, et le Khan se plaisait beaucoup à entendre le chant des enfants¹⁰⁹. De plus, pour mieux enseigner aux infidèles, il avait appris la langue tartare, puis il avait traduit le Nouveau Testament et les Psaumes en Tartare¹¹⁰.

Par ailleurs, Jean de Montecorvino mentionnait un roi nestorien chrétien qui régnait sur le royaume Öngüt. Il s'appellait George et était le descendant du prêtre Jean. George reçut le baptême par Jean de Montecorvino, il bâtit une église, nommée « l'église Romaine » et il traduisit l'office religieux dans sa propre langue¹¹¹. Sous son influence, les peuples d'Öngüt se convertirent au catholicisme. Cependant, le roi décéda en laissant un seul fils de neuf ans. Jean de Montecorvino regrettait de ne pouvoir le visiter à ce moment-là à cause de l'absence d'aide, et enfin, les peuples d'Öngüt se reconvertirent à leur ancienne croyance nestorienne sous la direction du frère de roi George. Avec ces regrets, Jean demanda du renfort au pape pour évangéliser les habitants et pour convertir le khan mongol.¹¹²

Dans la deuxième lettre de Jean, datée de février 1306, il racontait son nouveau progrès : avec le financement de Pierre de Lucalongo, une autre cathédrale catholique, avec une croix rouge au sommet, fut construite justement devant la résidence du grand Khan. Elle possédait une chapelle qui pouvait contenir environ deux cents personnes. Ils y chantaient solennellement des chants, dont le son, avec la miséricorde de Dieu,

¹⁰⁹ M. Le Baron Henrion, *Histoire générale des missions catholiques depuis le XIII^e siècle jusqu'à nos jours*, Volume 1, Numéro 1, Paris : Gaume frère, 1846-47, p. 103.

¹¹⁰ Jean Richard, *La Papauté... op. cit.*, p. 147.

¹¹¹ Jean Richard, *La Papauté... op. cit.*, p. 147.

¹¹² *Ibid.*, pp. 225-256.

résonnait dans la ville¹¹³. De plus, Jean de Montecorvino peignit six scènes de l'Ancien et du Nouveau Testament sur les murs de la cathédrale, accompagnées d'inscriptions en latin, en turc et en perse, afin de faire comprendre la foi catholique aux infidèles¹¹⁴. A la fin de la lettre, Jean montrait au pape l'existence d'une grande communauté nestorienne qui désirait connaître véritablement la foi catholique. Il soulignait à nouveau l'urgence de lancer le travail missionnaire sur la terre orientale et demandait l'envoi des missionnaires à Khanbaliq, ainsi que dans les autres pays en Orient¹¹⁵.

Les deux lettres de Jean de Montecorvino ont bouleversé profondément la communauté chrétienne latine. Elle a découvert les communautés chrétiennes en Extrême-Orient et a donné de nouveaux espoirs aux chrétiens latins. Pour répondre à la demande de Jean de Montecorvino, le Pape Clément V décida d'établir un archevêché et une province ecclésiastique à Khanbaliq, et il nomma Jean de Montecorvino premier archevêque le 23 juillet 1307. Ensuite, six franciscains, André de Pérouse, Nicolas de Banzia, Gérard Albuini, Ulrich de Seyfriedstorf, Peregrino de Castello et Guillaume de Villeneuve, furent envoyés en Chine, et furent nommés par le pape évêques des six suffragants de l'archevêché. Entre 1310 et 1311, le pape envoya, de nouveau, trois évêques, Jérôme de Catalogne, Pierre de Florence et le frère Thomas, vers la terre des Tartares. Pendant ce long séjour, les deux évêques, Nicolas et Ulrich moururent en Inde¹¹⁶. Finalement, il ne resta que trois frères qui atteignirent d'abord Zayton, puis passèrent par Hang-tchéou 杭州 et Yang-tchéou 扬州 et arrivèrent à Khanbaliq en 1313. En 1323, André de Pérouse devint évêque de Zayton après la mort de l'ancien évêque Gerard Albuini¹¹⁷.

Après l'établissement de l'archevêché, la taille de la communauté chrétienne connut une croissance rapide en Extrême-Orient : d'une part, Jean de Montecorvino baptisa plus de dix-milles Tartares ; d'autre part, grâce à la participation des Alains, peuple de cavaliers

¹¹³ *Ibid.*, pp.228-231.

¹¹⁴ Thomas Tanase, « *Jusqu'aux...op. cit.*, pp. 473-474.

¹¹⁵ Christopher Dawson, *La Mission...*, *op. cit.*, pp. 230-231.

¹¹⁶ Jean Richard, *La Papauté... op. cit.*, p. 148-149.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 151.

d'Asie centrale qui se convertirent au christianisme au X^e siècle et se rendirent en Chine à l'époque mongole¹¹⁸, le nombre de nouveaux convertis s'éleva à quinze mille ou trente mille. De plus, avec l'aide financière de riches arméniens nestoriens, une grande cathédrale, rattachée à un convent, fut construite à Zayton et une église fut bâtie à Khanbaliq sous la direction de Jean de Montecorvino¹¹⁹.

Les deux lettres de Peregrino de Castello, évêque de Zayton, et d'André de Pérouse, évêque de Cayton nous donnent des informations sur la situation de la communauté chrétienne au sud de la Chine. La première, datée du 3 janvier 1318 et écrite à Cayton 广东, grand port au sud de la Chine, nous retrace d'abord à propos du développement rapide de la communauté chrétienne en Chine grâce aux efforts de Jean de Montecorvino et du roi George. De plus, Peregrino de Castello évoquait l'importance du langage dans les activités évangéliques et l'urgence d'employer le langage oriental dans les activités missionnaires. En tant qu'évêque de Cayton, Peregrino de Castello avait présenté la perspective riante dans cette ville. Il travaillait avec les frères Jean de Grimaldi, Emmanuel de Monticulo et Ventura de Sarezana. Ils possédaient une église, construite avec l'aide financière d'une femme arménienne, où une centaine de personnes se convertirent au christianisme¹²⁰

Dans la lettre d'André de Pérouse, datée de janvier 1326 et écrite à Zayton, il évoquait également qu'une riche femme arménienne y bâtit une grande église, et après sa mort, elle a continué de soutenir les frères avec une dotation. De plus, Pérouse construisit une église dans une forêt proche de la ville¹²¹. À la fin de la lettre, Pérouse racontait un martyre héroïque des missionnaires chez les musulmans en avril 1321¹²². A cette époque, le martyre constitue un événement crucial dans les activités missionnaires

¹¹⁸ Charles Verlinden, « Esclaves alains en Italie et dans les colonies italiennes au XIV^e siècle », dans *Revue belge de philologie et d'histoire*, Vol. 36, No.2, 1985, p. 455.

¹¹⁹ Jean Richard, *La Papauté...* op. cit., pp. 149-150.

¹²⁰ Les lettres de Peregrino de Castello et d'André de Pérouse ont été traduites en anglais et ont été documentées dans l'ouvrage de Christopher Dawson, *La Mission...*, op. cit., pp. 224-231.

¹²¹ Christopher Dawson, *La Mission...*, op. cit., pp. 235-237.

¹²² *Ibid.*, p. 237.

franciscaines en Orient. Ce nouveau martyr eut une grande diffusion dans les communautés chrétiennes, dont nous parlerons par la suite dans le Chapitre IV. Les cinq franciscains, Jordan Catala de Sévérac, Thomas de Tolentino, Jacques de Padoue, Pierre de Sienne et un géorgien converti, Démétrius, furent envoyés par le pape pour répondre à la demande de Jean Montecorvino¹²³. Cependant, ils n'y arrivèrent pas et s'arrêtèrent à la moitié du chemin à Tana en Inde. Les quatre compagnons de Jordan Catala y furent massacrés par un juge musulman. Les dépouilles des martyrs furent recueillies et enterrées par Jordan Catala à Surat au nord de Tana. Selon la description d'Odoric de Pordenone dans son célèbre récit de voyage, pendant son voyage en Extrême-Orient entre 1316 et 1330, il ramassa les os des martyrs et les rapporta au Zayton¹²⁴.

Après la mort de Jean de Montecorvino en 1330, la place de l'archevêque de Khanbaliq resta vacante jusqu'au 8 septembre 1333, lorsque le pape Jean XXII nomma le franciscain Nicolas nouvel archevêque de Khanbaliq. Cependant, Nicolas n'arriva pas à rejoindre à temps son siège pour des raisons financières. Dans cette période, les chefs des Alains nestoriens écrivirent au pape pour lui demander un nouvel archevêque le 11 juillet 1336¹²⁵. En 1338, deux ambassadeurs venant de Khanbaliq arrivèrent en Avignon, envoyés en 1336 par les chefs des Alains et Toghan Temour (1320-1370), le dernier empereur de la dynastie Yuan, pour demander le successeur de Jean de Montecorvino¹²⁶.

La présence des ambassadeurs en Avignon donna au pape Benoît XII une grande impression, il décida ainsi d'envoyer une ambassade, dirigée par Jean de Marignolli, à l'archevêché de Khanbaliq¹²⁷. Par la suite, il envoya à nouveau quatre ambassadeurs à la cour du Khan qui apportèrent des cadeaux, parmi lesquels un grand « cheval céleste ». Ils partirent de Naples en 1339, puis firent un séjour à Almaligh, et ils atteignirent Khanbaliq

¹²³ *Ibid.*, p. 151.

¹²⁴ L'un des membres de cette mission, Jordan Catala de Sévérac, a raconté le martyre de ses compagnons et leur séjour en Inde dans ses *Mirabilia descripta*, voir Christine Gadrat, *Une image d'orient...*, *op. cit.*, p.55, p. 115.

¹²⁵ Jean Richard, *La Papauté...* *op. cit.*, p. 152.

¹²⁶ Christine Gadrat, « Avignon, porte pour l'Orient (première moitié du XIV^e siècle) », Dans *Villes méditerranéennes au Moyen Âge*, Elisabeth. Malamut et Mohamed Ouerfelli ed., Presse Universitaires de Provence, 2014, p. 307.

¹²⁷ Christine Gadrat, *Une image d'orient...*, *op. cit.*, p. 32.

en 1342¹²⁸. Dans l'histoire de la mission chrétienne en Chine, c'était la seule mission qui fut enregistrée dans le *Yuan Shi* 元史¹²⁹. La mission de Jean de Marignolli y fut décrite comme un hommage des états étrangers aux yeux des Mongols et le cheval céleste, apprécié par le Khan, fut considéré comme un tribut qui impliquait leur souhait de soumission.

2.4.2 Les dominicains

Au début du XIV^e siècle, l'Ordre dominicain établit une institution nommée le *societas fratrum peregrinantium propter Christum inter gentes* (la Société des Frères voyageurs pour le Christ parmi les gentils) pour développer leur mission en Orient, en particulier dans la province de Grèce et Terre sainte¹³⁰. Les dominicains fondèrent leurs maisons d'abord à Péra, à Caffa, à Trebizonde et à Chios sur la base des activités des marchands génois et par la suite s'étendirent en Géorgie, en Turkestan, en Perse et en Inde¹³¹.

Par rapport au développement rapide de la mission franciscaine en Extrême- Orient, celle des dominicains démarra un peu plus tard¹³². Par ailleurs, alors que les activités missionnaires des franciscains qui se concentrèrent en Chine et dans les pays du nord de la mer Noire, les activités dominicaines s'étendirent principalement en Perse et en Asie centrale¹³³. Au XIV^e siècle, un archevêché dominicain apparut dans la province Sultanieh qui peut être considéré, selon Jean Richard, comme « une réponse à ce quasi-monopole des Frères Mineurs dans les *partes Aquilonares* et au Cathay »¹³⁴. La création d'un archevêché était probablement redevable à la proposition de Guillaume Adam, dominicain missionnaire en Perse entre 1312 et 1317 qui devint par la suite archevêque

¹²⁸ Jean Richard, *La Papauté...* op. cit., p. 153.

¹²⁹ Peter Jackson, *The Mongols...* op. cit., pp. 259-260.

¹³⁰ Christine Gadrat, *Les Mirabilia descripta...*, op. cit., p. 25.

¹³¹ R. Loenertz R, O. P., *La Société...*, op. cit., p. 2, p. 31.

¹³² Felicitas Schmieder, « Christians, Jews, Muslims and Mongols : fitting a foreign people into the Western Christian apocalyptic scenario », *Medieval Encounters*, 12,2 (2006), p. 293.

¹³³ *Ibid.*, p. 28.

¹³⁴ Jean Richard, *La Papauté...* op. cit., p. 169.

de Sultanieh. Il écrivit un célèbre traité, intitulé *De modo Saracenos extirpandi*¹³⁵, dans lequel il informait le pape de l'existence d'une grande population à convertir en Orient et l'alertait sur l'urgence de l'activité évangélique chez les Tartares et autres peuples orientaux¹³⁶.

À la suite de la création de l'archevêché confié à un franciscain à Khanbaliq par Clément V *in partibus Tartarorum*, les dominicains commencèrent, à leur tour, à fonder leur réseau de la mission en Orient. Le premier avril 1317, la bulle *Redemptor noster* fut publiée par Jean XXII pour traiter le rapport entre « les évêchés missionnaires et les supérieurs réguliers des religieux mendiants »¹³⁷. Le pape établit un nouvel archevêché et le siège métropolitain confié à l'ordre dominicain à Sultanieh en 1304, nouvelle capitale des Il-khans sous le règne d'Oldjaïtou Khan (1280-1306)¹³⁸. Franco de Pérouse, vicaire de la société des Frères Pérégrinant, fut nommé archevêque, et les six évêques furent envoyés au Perse en tant que suffragants de la nouvelle province¹³⁹.

Par la suite, six évêchés suffragants, Tabriz, Dehikerkhan, Maragha, Sebastopolis d'Abkhazie et Smyrne, furent installés dans la province en 1318 et furent nommés par Jean XXII¹⁴⁰. En 1329, le pape érigea trois autres évêchés, Tifflis, Samarcande et Quilon, dans ce réseau évangélique en Orient¹⁴¹. Par la suite, probablement entre 1333 et 1356, la ville de Nakhitchévan fut partie des évêchés suffragants de l'archevêché de Sultanieh.¹⁴²

Le système dominicain des archevêchés et des évêchés constitua progressivement un réseau ecclésiastique en Orient. Selon le règlement de la bulle *Redemptor noster*, « les

¹³⁵ Sur l'institution de la province ecclésiastique de Sulthanyeh, voir R. Loenertz R, O. P., *La Société...*, *op. cit.*, pp. 137-141.

¹³⁶ Jean Richard, *La Papauté...* *op. cit.*, p. 170.

¹³⁷ R. Loenertz R, O. P., *La Société...*, *op. cit.*, p. 138.

¹³⁸ Christine Gadrat, *Les Mirabilia descripta...*, *op. cit.*, p. 27.

¹³⁹ R. Loenertz R, O. P., *La Société...*, *op. cit.*, p. 138.

¹⁴⁰ Johannes preiser-kapeller, « Civitas Thauris. The significance of Tabrīz in the spatial frameworks of Christian merchants and ecclesiastics in the 13th and 14th century », Judith Pfeiffer ed., *Politics, Patronage and the Transmission of Knowledge in 13th - 15th Century Tabriz*, University of Oxford, 2013, pp. 280-284. Voir aussi, Christine Gadrat, *Les Mirabilia descripta...*, *op. cit.*, p. 23.

¹⁴¹ Christine Gadrat, *Les Mirabilia descripta...*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁴² R. Loenertz R, O. P., *La Société...*, *op. cit.*, p. 140.

évêques seront soumis à l'obédience et à la correction du seul archevêque », et l'archevêque « sera soumis à l'obédience et à la correction du vicaire général de la Société Pérégrinant ». De plus, l'archevêque de Sultanieh était « autorisé à ériger des évêchés dans le territoire de sa province et de les pourvoir d'évêques »¹⁴³. La fondation de ce réseau constitua successivement un organisme hiérarchique et autonome qui fonctionna comme un prolongement du pouvoir pontifical ayant pénétré sur la terre orientale.

2.5 Clôture de la communication

La clôture de la route commerciale et missionnaire entre l'Asie et l'Europe est une conséquence de la décomposition de l'empire mongol en 1368, renversé par une révolte paysanne et remplacé par la dynastie Ming, fondée par *Yuanzhang Zhu* 朱元璋, chef de la révolte. Ce déplacement provoqua un grand changement dans la vie sociale et politique de la steppe. L'environnement évangélique n'était plus celui que connaissaient les missionnaires entre les XIII^e et XIV^e siècles. Contrairement à la politique d'ouverture et de tolérance de l'empire mongol, la nouvelle autorité pratiqua une politique de fermeture pour consolider le nouveau régime. La préoccupation de l'empereur était centrée sur la défense de la frontière du Nord. Pour faire face à la menace de la steppe, l'autorité ferma les frontières septentrionales, une mesure qui bloqua gravement les routes commerciales et missionnaire dans l'Eurasie construites par les Mongols¹⁴⁴.

Dans ce contexte, les activités missionnaires déclinèrent progressivement à la fin du XIV^e siècle. A l'archevêché franciscain de Khanbaliq, s'ouvrit une longue vacance à partir de la mort de Jean de Montecorvino. La mission de Jean de Marignolli en 1354 fait partie de la dernière série des grandes missions franciscaines en Orient. Comme nous l'avons montré plus haut, le franciscain Nicolas, successeur de Jean de Montecorvino, nommé archevêque de Khanbaliq en 1370, n'atteignit jamais Khanbaliq. Après le déclin de

¹⁴³ *Ibid.*, p. 139.

¹⁴⁴ Thomas Tanase, « *Jusqu'aux...op. cit.*, pp. 536-543.

l'empire mongol, les chrétiens locaux furent persécutés et chassés de Pékin. En Asie centrale, la situation des chrétiens devint également de plus en plus difficile à cause de la montée de la grande puissance islamique. Par rapport à l'ancienne politique de tolérance religieuse, Tamerlan (1336-1405), le nouveau dominateur en Asie centrale, était hostile aux chrétiens. Les musulmans détruisirent les églises et massacrèrent les chrétiens¹⁴⁵. L'organisation de Frères Prêcheurs dans la métropole latine de Perse, fondée autour de Sultanieh subit une grande destruction après la Peste Noire qui a balayé l'Eurasie entre les années 1347 et 1353 et qui a décimé la population par centaines de milliers en Europe. De nombreux postes missionnaires furent abandonnés et le réseau des dominicains en Asie centrale fut progressivement détruit. L'histoire de la rencontre entre les chrétiens latins et les Mongols est interrompue. Par la suite, l'activité missionnaire chrétienne en Orient se maintint, mais avec des dimensions réduites par rapport à l'époque de l'empire Mongol.

Cependant, pour les missionnaires latins, la présence du royaume chrétien en Asie était un rêve prodigieux. Même si l'effondrement de l'empire mongol en 1368 provoque un changement brutal dans la relation entre les Mongols et l'Occident latin, les chrétiens ne cessèrent jamais d'essayer de retrouver les routes de l'océan Indien et de Cathay. Ce désir inépuisable les pousse de rétablir le lien entre l'Europe et l'Asie au cours du siècle suivant¹⁴⁶.

Conclusion

La première rencontre entre les chrétiens latins et les Mongols correspond à la conquête mongole en l'Europe de l'Est, et la seconde rencontre décisive se passe lors de la mission des franciscains et des dominicains auprès des Mongols. Ces deux rencontres

¹⁴⁵ Christopher Dawson, *La Mission...*, *op. cit.*, pp. xxxiv-xxxv.

¹⁴⁶ Thomas Tanase, « *Jusqu'aux...* *op. cit.*, pp. 657-660.

provoquent un changement brutal dans la construction de l'image du Mongol, qui se transforme de l'envahisseur terrible en cible d'un projet de conversion.

Le grand réseau de transport et la politique de tolérance religieuse dans l'empire mongol favorisèrent les activités évangéliques, les missionnaires franciscains et dominicains établirent progressivement un réseau missionnaire sur la base du réseau commercial. Le pouvoir ecclésiastique s'étendit ainsi sur la terre orientale. En même temps, la sympathie pour le christianisme de la famille du Gengis Khan encouragea les chrétiens latins à convertir les Mongols. Les alliances militaires et politiques contre les musulmans entre les Français et les Mongols apportèrent un espoir de conversion des khans. Cependant, la conversion à l'Islam de Ghâzân Khan en 1295 brisa cet espoir éphémère, mais les missionnaires ne cessèrent pas de travailler sur la mission évangélique. La découverte des communautés chrétiennes sur la terre orientale suscita l'ambition d'établir une « Eglise du monde ». « La transformation et conversion du monde » signifiaient le triomphe du christianisme dans le monde entier et font « revivre la communauté des temps apostoliques » sous la perspective eschatologique¹⁴⁷. Dans ce processus, les Mongols, par leur rôle incontournable, participent, d'une manière potentielle, à la construction de l'utopie de la chrétienté.

¹⁴⁷ Thomas Tanase, « *Jusqu'aux...op. cit.*, p. 54.

Chapitre II

La question du motif : identifier les Mongols

Au XVIII^e siècle, un manuscrit réalisé en 1754 par Giovanni Grevembrok représente Marco Polo en tenue Tartare, nous y saisissons la connaissance et la projection imaginaire typique des Européens sur les Mongols (fig. 3) : il a deux touffes de barbe longue et porte un Chapeau pointu avec un double bord à revers en fourrure, vêtu d'une veste à manche courte à l'extérieur d'une robe longue. Il porte un sac de flèche sur le dos, avec un arc à la main droite et un sabre à la taille. En effet, cette tenue mongole existe déjà dans la peinture italienne du XIV^e siècle. Cette impression visuelle de l'apparence mongole touche au premier lieu la question du motif. Nous cherchons dans ce chapitre la source de ce motif et analysons la transmission du motif mongol entre l'Asie et l'Europe, ainsi que son adaptation et sa transformation chez les peintres italiens.

I. Les Mongols dans la foule

L'apparition de la figure mongole dans l'art européen est un phénomène à la fois discret et voyant. D'une part, les Mongols pénètrent de manière inédite dans les scènes chrétiennes en se mêlant souvent à la foule, c'est le cas des spectateurs mongols dans la Crucifixion ou les cortèges mongols des Rois Mages dans l'Adoration des Rois Mages. D'autre part, ils deviennent visibles par leur visage, leur coiffure et leur costume qui constituent un paysage d'altérité dans la foule. Cette double nature nous conduit à nous poser une question fondamentale avant de commencer notre discussion par la suite : comment identifier les Mongols dans l'art chrétien entre les XIII^e et XIV^e siècle ? Comment se constituent-ils leur propre image d'altérité parmi les autres images non-chrétiennes, comme les Juifs ou les musulmans ?

1.1 Chapeau pointu

Le premier élément qui nous conduit à identifier les Mongols est sans doute le chapeau pointu du Mongol qui appartient au premier lieu à la tradition de la représentation de l'image d'ennemi chrétien. Dans l'iconographie médiévale, le chapeau pointu est souvent considéré comme un attribut de l'Autre, parfois péjoratif, pour marquer dans le tableau la différence, la distinction et la séparation entre les chrétiens et les non-chrétiens. Nous voyons déjà dans les sarcophages de l'art chrétien primitif que les Rois Mages portent le bonnet phrygien dans l'Adoration des Mages pour montrer leur origine étrangère et orientale. Ce chapeau pointu de Juif, représentée comme le *pileum cornutum*, le bonnet phrygien ou le *judenhut*, est probablement une invention typique et efficace pour différencier les Juifs des autres personnages qui devient ainsi signe visuelle pour reconnaître les Juifs dans le tableau¹⁴⁸. Dans les premières images sur les Mongols

¹⁴⁸ Sur le chapeau du Juif, voir Sara Lipton, *Dark Mirror : the medieval origins of anti-jewish iconography*, Metropolitan books, Henry Holt and Company, New York, 2014, pp. 21-24 ; voir aussi, Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons, Jews :*

dans la *Grande Chronique* de Matthieu Paris, il est intéressant de voir que Matthieu Paris a emprunté le visage du Juif et son chapeau pointu, signes de l'ennemi chrétien, pour produire une image péjorative du soldat mongol¹⁴⁹. Après les Mongols, cette tradition du chapeau d'ennemi continue dans les peintures du XV^e siècle pour représenter les Turcs qui porte un turban surmonté d'un chapeau pointu.

Alors, comment différencier le chapeau pointu du Mongol et les autres chapeaux pointus ? En effet, par rapport du chapeau du Juif, le chapeau mongol n'est pas une pure invention, il s'agit au premier lieu d'une représentation relativement réaliste. Le chapeau est un élément populaire et essentiel de la tenue vestimentaire des peuples nomades dans l'Asie Centrale. L'existence des différentes variantes des chapeaux chez les nobles mongols : chapeau *bolì* 钹笠帽、chapeau *wǎléng* 瓦棱帽、chapeau *guāpí* 瓜皮帽、chapeau *zhéyán* 折檐帽.

Parmi eux, nous voyons plus souvent le chapeau *zhéyán* 折檐帽 (fig. 4) dans la représentation du Mongol de la peinture italienne. C'est un genre de chapeau pointu avec un ou double bord à revers ; dans le sommet du chapeau, décoré souvent des plumes ou des bijoux(fig.4). Ce type de chapeau devint l'élément typique dans les peintures du XIV^e siècle pour différencier les Mongols et les musulmans qui sont représentés en turban ou en foulard. Nous voyons l'exemple le plus délicat dans la fresque du *Martyre des frères franciscains*, réalisée par Ambrogio Lorenzetti à la basilique Saint-François de Sienne (fig. 5) : un soldat mongol porte un chapeau pointu avec un double bord à revers en rouge, décoré des plumes et une griffe d'oiseau fantastique au sommet du chapeau (fig. 6) ; un autre soldat porte également un chapeau pointu avec un bord à revers en rouge, décoré d'une longue plume au sommet du chapeau (fig. 7). Pourquoi les peintres italiens préfèrent représenter ce type de chapeau du mongol au lieu d'autres ? D'une part, c'est le type de chapeau qui est le plus courant dans les manuscrits fabriqués à Tabriz, capital de l'Il-khans en Perse. Grâce à l'échange et à la circulation des objets entre l'Asie et

Making monsters in Medieval Art, Princeton University Press, 2002. p. 105.

¹⁴⁹ Sur l'interprétation de l'image du Mongol dans la *Grande Chronique*, nous allons voir dans la Chapitre III, pp. 95-107.

l'Europe, ces manuscrits deviennent probablement un modèle pour les peintres italiens, à travers lesquels les peintres eurent l'occasion de connaître l'apparence du mongol, dont nous parlerons par la suite. En ce sens, l'image du mongol constitue tout d'abord une nouvelle connaissance de l'Orient. D'autre part, devant les modèles, il existe une opération d'adaptation de la part du peintre locale qui s'habitue souvent à placer l'image mongole dans la tradition visuelle de la représentation de l'Autre et ainsi dans la tradition de la représentation du « chapeau pointu », comme nous avons montré plus haut. De cette manière-là, le choix du « chapeau pointu avec double bord à revers » répond dans une certaine mesure à cette exigence.

En outre, à la fin du XIV^e siècle, il apparaît un nouveau chapeau dans les peintures italiennes. C'est un type de casque courant dans les cavaliers de l'Asie centrale, souvent porté par les Turco-Mongols de cette époque. Dans la grande *Crucifixion* de Altichiero da Zevio, réalisée entre 1376-1379, quelques soldats se cachent dans la foule des spectateurs à l'arrière-plan en dépassant de leur casque à pointe. Ils sont représentés comme figure « sans visage » qui ne reste qu'un signe d'altérité. Le même casque apparaît aussi dans les fresques de Andrea di Bonaiuto, dans la Chapelle des Espagnols, dont nous parlerons dans le chapitre IV de ma thèse (fig. 8-9)¹⁵⁰.

1.2 Visage

Au XV^e siècle, le dessin des *Quatre têtes d'hommes. Un oiseau. Un archer mongol. Un moine* de Pisanello, collectionné dans le *Codex Vallardi*, nous voyons un célèbre portrait d'un archer mongol, qui a été repris par la suite dans l'*Adoration des Rois Mages* de Sant' Anastasia à Vérone (fig. 10-11) : il a un visage large aux pommettes saillantes, les yeux bridés et le nez plat. En fait, cette représentation typique et réaliste de l'apparence du Mongol apparaît déjà dans les peintures italiennes du XIV^e siècle. Par exemple, le soldat mongol dans les *Crucifixions* de Naples et le roi mongol dans l'*Adoration des Rois Mages*

¹⁵⁰ Wolfram Prinz, « I tartari nella pittura italiana del trecento », *op. cit.*, p. 420

d'un maître de Lavagnola (fig. 12-15). Dans certains cas, il est intéressant de voir que le nez des Mongols a été représenté consciemment plat et écrasé pour le différencier avec les autres personnages dans le tableau, comme nous le voyons dans le *Martyre de Marguerite d'Antioche* dans la cathédrale de Prado et l'*Adoration des Rois Mages* de Lucignano (fig. 16-19)¹⁵¹. Par ailleurs, un autre trait qui devient typique pour représenter le visage mongol, c'est leur style de barbe : tous les Mongols dans les peintures italiennes ont deux touffes de barbe sur le menton, certains d'entre eux ont deux touffes de moustache sous le nez.

1.3 Coiffure tressée

La coiffure tressée est courante chez les peuples de la steppe qui tressent souvent leur chevelure en plusieurs nattes. Une coiffure plus typique du mongol est le *kūndīn* 髡顶 : les Mongols se rasent les cheveux au sommet de la tête en laissant le reste des cheveux tresser et pendre jusque sur l'oreilles. Et concernant à la tresse, il en existe deux types chez les Mongols : le premier s'appelle la tresse de *jiāopó* 焦婆辮 (fig. 20) : les hommes se rasent les cheveux de la tête en gardent sur les deux côtes « des cheveux dont ils font des tresses qu'ils relèvent, en les nouant, jusqu'aux oreilles »¹⁵². Le second type de tresse est *hébiànjì* 合辮髻 qui est une variation de la première type (fig. 21) : les hommes se rasent les cheveux de la tête en laissent des cheveux dont ils font une seule natte longue sur le dos¹⁵³.

Dans les représentations du Mongol chez les peintres italiens, il existe en général trois types de coupe des cheveux. Le premier type apparaît dans le *Martyre des frères*

¹⁵¹ Merci à Monsieur Jun Li m'a offert cette image sublime du spectateur mongol devant le martyr. Jun Li 李军 ed., 《在遥远的地方寻找故乡——13-16 世纪中国与意大利的跨文化交流》(*Finding A Homeland at the End of the World : The Trans-Cultural Exchanges and Interactions Between China and Italy From the 13th Century to the 16th Century*) , 湖南省博物馆, 2018 年, p. 187.

¹⁵² Guillaume de Rubrouck, *Voyage dans l'Empire Mongol* (1253-1255), traduction et commentaire de Claude et René Kappler, préface de Jean-Paul Roux, Payot, Paris, 1985, p. 99.

¹⁵³ Mingxing Bao 包铭新 et Zhe CAO ed., 《中国北方古代少数民族服饰研究》, 元蒙卷, 东华大学出版社, 2013 年, pp. 98-99.

franciscains de Sienne, l'Adoration des mages de Albi et l'illustration de *Codex Cocharelli*, la figure mongole porte deux tresses terminées en boucle qui descendent derrière les oreilles en représentant probablement la tresse de *jiāopó* 焦婆辮. Le deuxième type apparaît dans la *Pentecôte* et la *Résurrection* de Andre di Bonaiuto, nous voyons que la figure mongole porte un casque à pointe et une natte longue sur le dos, une imitation évident de la tresse *hébiànjì* 合辮髻. Le troisième type apparaît dans une série de la crucifixion de Naples, la figure mongole laisse les cheveux tressés retomber jusque sur les épaules. Cette coiffure s'appelle *pī fà* 披发 qui n'est pas uniquement pour les Mongols mais populaire chez les peuples de la steppe.

1.4 Robe mongole

La robe mongole constitue un élément visible pour identifier les Mongols. Les peintres italiens du XIV^e siècle maîtrisent dans une certaine mesure la technique de la représentation du costume, du tissu et de l'ornement du mongol.

Dans les *Crucifixions* du Naples, la figure mongole est vêtue d'une longue robe mongole qui se croise sur le devant, et se serre à la taille avec une ceinture. Cette longue robe croisée et non boutonnée est un costume typique « turco-mongol », appelé le *biànxian* 辮线袍 pour la vie quotidienne, qui sont le col croisé 交领 et le rabat du tissu côté droit 右衽 (fig. 22).

Les soldats mongols peints par Ambrogio Lorenzetti dans le *Martyre des frère franciscain* représentent un autre type de costume mongol : ils portent une robe croisée à manches courtes sur la robe mongole. C'est un costume populaire des Mongols, appelé *bǐjiān* 比肩 ou *dāhù* 搭护衣, qui est une robe plus courte que le *biànxian* 辮线袍 et a été portée souvent à l'extérieur de *biànxian* 辮线袍. Le khan et les officiels mongols portent souvent un *biànxian* 辮线袍 et portent un *bǐjiān* 比肩 à l'extérieur.

La miniature du *Codex Cocharelli* nous montre la tentative du peintre de représenter précisément les ornements du costume mongol (fig. 24) : le roi mongol porte une robe

mongole et un *bǐjiān* 比肩 à l'extérieur. Sur les épaules et sur l'extrémité des manches est peinte une décoration, probablement pour imiter *yúnjiān* 云肩, motif décoratif pour le costume des nobles mongols (fig. 25) ; sur la poitrine de la robe d'un personnage à droite du roi, nous voyons un morceau de décoration, appelé *xiōngbèi* 胸背 ou *bǔzi* 补子, motif carré ou rond, fleuris ou animaux, décoré sur la poitrine et sur le dos de la robe (fig. 26)¹⁵⁴. Il fut courant dans la dynastie *Yuan* 元, et devint une décoration de l'habit spécifiquement pour la tenue officielle des fonctionnaires du gouvernement dans la dynastie *Ming* 明.

Il est remarquable de voir qu'il apparaît la représentation de la soie mongole dans une *Crucifixion* de Subiaco (fig. 27-29). Un soldat mongol porte une robe mongole à manches longues en tissus à motif en forme de goutte d'eau qui fut populaire dans les tissus de l'il-khans en Perse. Dans deux *Crucifixions* du XIV^e siècle, les soldats mongols portent les robes dorées qui nous rappellent les *Panni Tartarici*, tissus luxueux fabriqués dans l'atelier d'Asie centrale. Une *Crucifixion* de Duccio qui fait partie de la Maestà de la cathédrale de Massa Marittima, nous montre deux soldats orientaux au pied de la croix : l'un porte un chapeau pointu, gravement abimé et l'autre porte un chapeau exotique rond avec quatre bords à revers, probablement inventé par le peintre (fig. 30-31). Il est étonnant de voir que son chapeau et sa robe sont tout fabriqués en *Panno Tartarico*, sublime tissu doré brillant, dans lequel nous voyons les motifs de grandes rondelles 团窠纹样, un motif d'origine de la Perse Sassanide, puis populaire à l'époque mongole (fig. 32).

Le tissu tartare a eu une diffusion au XIV^e siècle en Italie grâce à la route commerciale sur le territoire eurasien. Il est considéré comme objet de luxe, conservé souvent dans la collection de l'inventaire papale. Par exemple, nous trouvons dans l'inventaire du Trésor de Clement V en 1317, conservée aux Archives du Vatican, un article qui mentionne en particulier les *Panni Tartarici*. Selon un notaire du 1358 ou 1363, conservée aux Archives du Vatican, les ateliers européens ont tenté de fabriquer et d'imiter les *Panni Tartarici*

¹⁵⁴ Sur l'usage variant de la motif «bǔzi» 补子 dans les peintures italiennes, voir Jun Li 李军 ed., 《在遥远的地方寻找故乡...》, *op. cit.*, pp. 162-166.

dans les ateliers locaux. Par ailleurs, les peintres du XIV^e siècle représentent les personnages important, comme la Vierge et les saints, portant les costumes en tissu tartare, richement décoré des broderies de soie dorée ou argentée¹⁵⁵. Comme nous voyons dans l'*Annonciation* de Simone Martini et Lippo Memmi, où l'archange Gabriel porte une robe fabriquée en tissu tartare, décoré à motif des petites fleurs et des feuilles¹⁵⁶. En même temps, il est étonnant de voir que certains motifs populaires des *Panni Tartarici* dans la dynastie *Yuan* étaient courant dans les peintures italiennes. Par exemple, le motif de lotus, selon Jun Li, apparaît fréquemment dans la robe de la vierge chez le peintre vénitien Paolo Veneziano¹⁵⁷.

II. La connaissance de l'apparence du Mongol

Comment les peintres européens peuvent-ils connaître le visage et le costume des Mongols ? Il est nécessaire d'interroger la circulation des nouvelles connaissances concernant les Mongols à travers des sources textuelles et visuelles contemporaines.

2.1 La description du Mongol

Les premières impressions sur les Mongols proviennent des témoignages textuels, qui ont été racontés initialement dans les lettres écrites par les victimes de l'invasion mongole en Europe de l'Est, puis dans les récits du voyage rédigés par les missionnaires envoyés en Orient. Nous y trouvons de nombreuses descriptions, réelles ou imaginaires, sur l'apparence et l'habit des Mongols. Tout cela participe à la construction de l'image du Mongol en Occident.

¹⁵⁵ Juliane von Fircks, « Panni Tartarici: Splendid Cloths from the Mongol Empire in European Contexts », dans *Orientations*, Vol.45, No.7, 2014, pp. 72-81; voir aussi « Cloth of Gold in Fourteenth Century Sienese and Florentine Paintings », Lisa Monnas, *Merchants, Princes and Painters : Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550*, Yalu University Press, 2008, pp. 60-95.

¹⁵⁶ Cathleen S. Hoeniger, « Cloth of Gold and Silver : Simone Martini's Techniques for Representing Luxury Textiles », *Gesta*, Vol. 30, No. 2, 1991, pp. 154-162.

¹⁵⁷ Jun Li 李军 ed., 《在遥远的地方寻找故乡...》, *op. cit.*, pp. 157-159.

Comme nous avons rappelé plus haut, à la fin du XIII^e siècle, l'invasion inattendue des armées mongoles a provoqué la grande panique sur la terre européenne. Cette panique s'incarne dans les descriptions de cet envahisseur horrible dans les lettres provenant de l'Europe de l'Est, enregistrées principalement dans la *Grande Chronique* de Matthieu Paris. C'est une image qui se nourrit de la peur :

[...] Ils sont la face large, les yeux de travers, et poussent des cris horribles, qui expriment bien la férocité de leur cœurs ; ils sont vêtus de peaux non tannées, et sont défendus par des cuirs de bœufs, d'ânes, ou de chevaux, cousus à des lames de fer[...] ¹⁵⁸

[...] Ayant des cuirs de taureau pour vêtements, des lames de fer pour armures ; courts et gros de stature, ramassés dans leur taille, très robustes, invincibles à la guerre[...] ¹⁵⁹

Nous voyons donc un corps bestial et affreux des sauvages forts qui « expriment bien la férocité de leur cœur ». Le vêtement, l'armure et la cuirasse des Mongols sont la peau et le cuir des bêtes qui trahissent un style barbare de vie.

Les premiers missionnaires et voyageurs latins, comme Jean de Carpin, Guillaume de Robrouk, Odoric de Pordenone et Marco Polo ont découvert le monde mongol et ils ont enregistré, de façons précise et relativement réaliste, l'apparence et le costume du Mongol dans leurs récits du voyage. Il est intéressant de voir que certaines descriptions trouvent leurs images dans le domaine artistique. Par exemple, nous voyons un croquis précis sur l'apparence et la coiffure du mongol dans *L'Histoire des Mongols appelés par nous Tartares* de Jean de Plan Carpin :

« L'aspect des individus diffère de celui des autres hommes. Entre les yeux, en effet, et entre les pommettes, ils ont plus d'écartement que les autres hommes. De plus, leurs pommettes sont saillantes par rapport aux joues, ils ont le nez plat et petit, ils ont les yeux petits et les paupières tirées jusqu'aux sourcils. Ils ont, en général, la taille mince,

¹⁵⁸ Matthieu Paris, Vol, III, pp. 154-155.

¹⁵⁹ Matthieu Paris, Vol, IV, p. 99.

sauf quelques-uns ; presque tous sont de stature moyenne. La barbe ne pousse pas chez la plupart d'entre eux ; certains ont cependant sur la lèvre supérieure et au menton un peu de poils qu'ils se gardent de couper. Au sommet de la tête, ils portent une couronne comme les clercs et, d'une oreille à l'autre, ils se rasent tous sur une largeur de trois doigts de manière à rejoindre leur couronne. De plus, sur le front. Ils se rasent tous également sur une même largeur de deux doigts ; quant aux cheveux qui sont entre la couronne et cet endroit rasé, ils les laissent pousser jusqu'aux sourcils et allongent ceux du milieu en coupant davantage ceux des deux côtés du front ; les autres cheveux croissent librement comme ceux des femmes, et on en fait deux tresses dont on lie chacune derrière l'oreille. Ils ont les pieds petits. »¹⁶⁰

Et une description similaire chez Guillaume de Rubrouk dans le *Voyage dans l'Empire Mongol* :

« Les hommes se rasent le sommet de la tête en carré et, depuis les angles antérieurs, ils poursuivent la tonsure sur les côtés de la tête jusqu'aux tempes. Ils se rasent les tempes et la nuque jusqu'à l'occiput, et le front sur le devant jusqu'à la fontanelle où ils laissent une touffe de cheveux qui descendent jusqu'aux sourcils. Sur les cotes de l'occiput ils gardent des cheveux dont ils font des tresses qu'ils relèvent, en les nouant, jusqu'aux oreilles. »¹⁶¹

Parmi ces récits d'explorateurs, il apparaît d'abord la description ethnique sur le trait du visage mongol chez Jean de Plan Carpin : les « pommettes sont saillantes par rapport aux joues », « le nez plat et petit » et « les yeux petits et les paupières tirées jusqu'aux sourcils ». Il mentionne également un style de barbe « sur la lèvre supérieure et au menton un peu de poil qu'ils se gardent de couper ». Ceci correspond fortement aux traits du mongol dans la représentation de la peinture, que nous avons montrée plus haut. Les deux auteurs ont tous décrit précisément la coupe des cheveux des Mongols, notamment

¹⁶⁰ Jean de Plan Carpin, *Histoire des Mongols*, traduit et annoté par Dom Jean Becquet et par Louis Hambis, Libraire d'Amérique et d'Orient, Paris, 1965, pp. 31-32.

¹⁶¹ Guillaume de Rubrouk, *Voyage dans l'Empire Mongol (1253-1255)*, traduction et commentaire de Claude et René Kappler, préface de Jean-Paul Roux, Payot, Paris, 1985, p. 99.

le crâne rasé en laissant un toupet de cheveux formant une mèche tressée et tombante « jusqu'aux oreilles », appelée *kūnfà* 髡发. Sous le chapeau pointu, les « deux tresses dont on lie chacune derrière l'oreille » constituent un autre trait de la figure mongole dans les peintures italiennes.

Le modèle du vêtement mongol est raconté précisément par Jean de Plan Carpin et Guillaume de Rubrouck dans leur récit du voyage :

« Les vêtements, tant des hommes que des femmes, sont façonnés sur un seul modèle. Ils ne se servent pas de capes, de capuchons, ni de fourrures, mais portent des tuniques de bougran, de pourpre ou de bladakin, façonnées de la manière suivante : elles sont fendues de haut en bas et doublées sur la poitrine ; elles sont fixées à gauche par une seule attache, et à droite par trois attaches ; et elles sont ouvertes sur le côté gauche jusqu'à la manche. Toutes les espèces de Pelisses sont façonnées sur le même modèle : mais celle de dessus a les poils en dehors, tout en étant ouverte par derrière, et elle a, d'autre part, un pan qui descend dans le dos jusqu'aux genoux »¹⁶²

[...] Le vêtement « fendue sur le devant et attachées sous le côté droit. En cela les Tartares diffèrent des Turcs car ceux-ci attachent leur tunique à gauche [...] »¹⁶³

Par rapport à l'Orient barbare, il existe toujours une image merveille de l'Orient dans l'imaginaire médiéval qui est marquée notamment par le luxe et la variété de la matière textile dans la tradition vestimentaire des Mongols, comme « étoffes de soie et d'or » et les « fourrures précieuses très variées » qui fascinent les yeux des missionnaires. Tout cela est enregistré dans leur récit de voyage pour manifester la richesse du royaume mongol :

[...] Pour ce qui regarde leurs vêtements et leur habillement, vous saurez qu'il leur vient de Cathay et d'autres pays d'Orient et aussi de Perse et d'autre pays du sud les étoffes de soie et d'or et les toiles de coton dont ils s'habillent en été. De Russie, de Moxel, de

¹⁶² Jean de Plan Carpin, *Histoire...op. cit.*, p. 33

¹⁶³ Guillaume de Rubrouck, *Voyage...op. cit.*, pp. 99-100.

la Grande Bulgarie, de Pascatur qui est la Grande Hongrie, et de Kerkis, toutes régions situées au nord et très boisées, et de beaucoup d'autres régions du nord qui leur obéissent en leur apportent des fourrures précieuses très variées que je n'ai jamais vues dans nos pays, dont ils se vêtent en hiver. Ils se font toujours en hivers deux pelisses au moins, l'une dont le poil est à l'intérieur, au contact du corps, l'autre dont le poil est à l'extérieur contre le vent et la neige : ce sont la plupart du temps des peaux de loup, de renard ou de papion. Lorsqu'ils sont à la maison, ils en portent d'autres d'une sorte plus délicate[...]¹⁶⁴

[...] Sachez donc que, le jour de sa nativité, le Grand Can se revêt des plus nobles habits d'or battu qu'il puisse avoir. Et bien douze mille barons et chevaliers, appelés les fidèle compagnons du seigneur, se vêtent d'habits de couleur et de façon pareille à ceux du Grand Sire. Non toutefois que leurs robes soient tout aussi couteuse, mais elles sont en soie et en or, et d'une seule couleur [...] Et sachez que treize fois par an, aux treize fêtes solennelles que font les Tartares à chaque lune de l'année, le Grand Can donne de riches vêtements ornes de perles, d'or et de pierreries, avec ceintures et souliers de cuir comme dessus, en tout jusques au nombre de cent cinquante six mille a ces douze mille barons et chevaliers ; tous les habille de vêtements semblables aux siens et de grosse valeur, si bien que tous paraissent rois[...]¹⁶⁵

Par ailleurs, nous voyons les descriptions notamment sur le chapeau *gǔgǔ* 罽罽冠, chapeau spécifiquement pour les femmes mariées qui jouit d'une certaine position sociale :

[...] Elles ont en outre un ornement de tête qu'elles appellent « bocta », constitue d'écorce d'arbre ou d'une autre matière parmi les plus légers, gros et ronds de telle sorte qu'on peut le tenir dans les plus légers, gros et ronds de telle sorte qu'on peut le tenir dans les deux mains, long d'une coudée et plus, carre à l'extrémité comme un chapiteau de colonne. Elles couvrent de soie précieuse cette coiffure qui est creuse à

¹⁶⁴ Guillaume de Rubrouck, *Voyage...op. cit.* pp. 98-99.

¹⁶⁵ Marco Polo, *Le déviseement...op. cit.*, pp. 228-229

l'intérieur, et au milieu du « chapiteau » ou de baguettes minces longues également de tuyaux de plumes ou de baguettes minces longues également d'une coudée et plus. Cette touffe, elles l'ornent au sommet de plumes de paon et, autour, sur toute la surface, de petites plumes de queues de malard et même de pierres précieuses. Les grandes dames posent cet ornement au sommet de leur tête et l'attachement fortement avec une coiffe qui a une ouverture à son sommet à cet effet : elles ramassent tous leurs cheveux qu'elles rassemblent depuis l'arrière de la tête en un nœud fixe au sommet, puis elles posent dessus la « bocta » qu'elles lient ensuite fortement sous le menton [...] ¹⁶⁶

Nous retrouvons la représentation du chapeau de *gǔgǔ* 罽罽冠 dans le manuscrit de *Codex Cocharelli*, sur le bord de la page au sujet du pêché de l'envie (fig. 33-35). Un roi ou un prince mongol est assis sur un tapis, entouré par deux femmes mongoles, coiffées d'un chapeau *gǔgǔ* 罽罽冠 qui montre leur haut statut social. Elles sont probablement les femmes de cet homme au milieu, ceci nous rappelle la description des unions mongoles dans les récits du voyage : « pour les épouses, chacun en autant qu'il peut en entretenir, tel cent, tel cinquante, tel dix, l'un avantage et l'autre moins » ¹⁶⁷

2.2 Le témoin contemporain

A part les témoignages textuels, les études récentes nous permettent de connaître les documents historiques qui présentent une autre opportunité plus directe pour les peintres italiens de rencontrer les Mongols.

2.2.1 Les esclaves tartares

¹⁶⁶ Guillaume de Rubrouck, *Voyage...op. cit.*, p. 183.

¹⁶⁷ Jean de Plan Carpin, *Histoire...op. cit.*, p. 32.

Dans les années 1950, grâce à l'étude de Iris Origo on découvre une histoire méconnue : l'existence des esclaves orientaux entre les XIV^e et XV^e siècles à Florence. Ils proviennent de la région de la mer noire et de l'Afrique grâce aux activités commerciales des marchands génois et vénitiens en Orient. La plupart d'entre eux étaient des femmes et des enfants tartares qui étaient « petit et trapu, avec des peaux jaunes, des cheveux noirs, des pommettes saillantes et des yeux noirs obliques ». Des nobles jusqu'aux commerçants, avoir des esclaves orientaux était un phénomène courant dans les familles florentines. Selon Origi, cela apporte du « sang nouveau » dans la société Florentine¹⁶⁸.

De ce fait, le nouveau visage tartare ne devrait pas être étranger pour les peintres italiens. Origi suppose ainsi que les peintres italiens ont pris les esclaves tartares comme modèle. Par exemple, Ambrogio Lorenzetti représente les figures mongoles dans le *Martyre des frères franciscains* à Sienne à l'aide des esclaves mongols¹⁶⁹, leurs apparences correspondent précisément à la description des documents contemporains :

[...] La taille d'un Tartare en 1372 est décrite comme étant de taille moyenne, la peau couleur olive est très marquée par la variole, deux petites grains de beauté sur la joue gauche, la lèvre très épaisse [...]

[...] un visage large, un nez rebondi et épais, beaucoup de grains de beauté dans son visage [...]

[...] avec une grande cicatrice sur le sourcil gauche et une cicatrice sur la joue gauche, le nez retroussé et les deux oreilles percées [...]¹⁷⁰

Et sur leurs vêtements :

[...] tous les esclaves, infirmières et servantes nés en dehors du territoire de Florence ne porteraient « ni cotes ni robes ni manches d'aucune sorte, de couleurs vives », mais

¹⁶⁸ Iris Origo, « the domestic enemy the eastern slaves in tuscany in the fourteenth and fifteenth centuries », dans *Speculum: A Journal of Mediaeval Studies*, Vol.xxx, No.3, July 1995, pp. 321-323.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 325.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 337.

seraient vêtus de laine romagnole, grise et grossière, «de couleur naturelle », avec une petite cape en tissu noir [...] ¹⁷¹

L'étude de Iris Origo nous donne une explication pour l'apparition de la figure mongole dans l'art italien. Pourtant, nous remarquons qu'il existe un « décalage » entre le texte et l'image. Certaines descriptions générales sur l'apparence du Mongol, comme « face large », « nez plat et court », correspondent bien à la représentation du Mongol dans l'art. Mais les vêtements monocouleurs en laine attribués aux esclaves ne ressemblent pas totalement aux robes mongoles dans les peintures. Comme nous l'avons montrée plus haut, les peintres italiens ne représentent pas le vêtement des esclaves mongols, mais le costume des Mongols dans la vie quotidienne.

2.2.2 Les ambassadeurs

Par rapport aux esclaves, les ambassadeurs mongols constituent un autre paysage exotique dans la société médiévale. Depuis l'année 1245, les missionnaires envoyés de la papauté visitent fréquemment la cour des khans entre les XIII^e et XIV^e siècles. Pour répondre la demande du pape, les khans ont envoyé des ambassadeurs mongols à la cour des papes, en particulier entre les années 1260-1270. Ils souhaitent faire une alliance avec les chrétiens latins pour lutter contre les Mamelouk, leur ennemi commun ¹⁷².

Dans cette période, nous voyons de nombreux contacts entre les Européens et les Mongols. Rome et Avignon, résidences du pape entre les XIII^e et XIV^e siècles, sont devenues « portes ouvertes » qui accueillent les visiteurs orientaux, surtout les Mongols ¹⁷³. De ce fait, les activités de l'ambassade sont sans doute une occasion précieuse pour connaître l'apparence des Mongols : leurs visages et leurs costumes. Par exemple, une célèbre ambassade, dirigée par Râbban Sauma, envoyé nestorien de l'il-

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 338.

¹⁷² Devin DeWeese, « The Influence of the Mongols on the Religious Consciousness of Thirteenth Century Europe », dans *Mongolian Studies*, Vol. 5, 1978 & 1979, p. 57.

¹⁷³ Christine Gadrat. « Avignon, porte pour l'Orient (première moitié du XIV^e siècle) », Elisabeth. Malamut et Mohamed Ouerrfelli ed., *Villes méditerranéennes au Moyen-Age*, Presses Universitaires de Provence, 2014, p. 306.

khans Argun en 1287, se rendit en Europe pour former une alliance franco-mongole¹⁷⁴. L'ambassade passa à Naples et arriva à Rome, puis elle passa à Gênes en route vers France. En France il visita Philippe le Bel à Paris et puis Edouard Ier, roi d'Angleterre, à Gascogne. Sur le chemin de retour, elle repassa à Gênes et revisita à Rome pour rencontrer le nouveau pape Nicolas IV. Il est intéressant de remarquer que les villes de passage pour le voyage des ambassadeurs orientaux, Naples et Gênes, constituent également deux foyers de l'image du Mongol, dont nous parlerons par la suite.

Une présence grandiose des Mongols en Italie se produisit au XIV^e siècle, lorsque le premier Jubilé fut organisé par le Pape Boniface VIII en 1300 et Rome devient la destination d'un grand pèlerinage. C'est un moment de rédemption où le pape a proposé de pardonner la faute des peuples qui viennent visiter les églises de Saint Paul et Saint-Pierre¹⁷⁵. Comme nous avons rappelé plus haut, cet événement crucial, disait-on, a été mentionné par Giovanni Villani dans son *Nouva Cronica*, publié en 1348. A ce moment-là, ce chroniqueur était sur les lieux :

« Et je ne veux pas que toi, lecteur, tu t'étonnes que nous écrivions que Ghazan se trouvait là avec presque 200 000 Tartares à cheval, car telle fut la vérité, et nous sûmes cela d'un de nos voisins florentins, les Bastari, élevé, dès son plus jeune âge, à sa cour et qui vint ici, pour lui, avec d'autres Tartares, comme ambassadeur auprès du Pape et des rois des Chrétiens et qui témoigna de cela et nous le dit. »¹⁷⁶

III. Les motifs orientaux

Par rapport aux sources textuelles, les motifs orientaux constituent sans doute une autre source directe pour la représentation du Mongol qui mérite notre attention. Encore

¹⁷⁴ Morris Rossabi, *Voyage from Xanadu, Rabban Sauma and the first journey from China to the West*, University of California Press, 1992, pp. 99-180. Voir aussi M.-H Laurent, Rabban Sauma, « ambassadeur de l'il-khan Argoun et la cathédrale de Veroli (1288) », dans *Mélanges de l'école française de Rome*, Année 1958, 70, pp. 331-365.

¹⁷⁵ Frederick Spanheim, D.D, *Ecclesiastical Annals from the Commencement of Scripture History to the Epoch of the Reformation*, Oxford, 1840, p. 452.

¹⁷⁶ *Nouva Cronica*, IX, XXXV, vol. II, pp.55-56 ; cité dans Colette Gros, « Un nouvel Ailleurs. L'Image du Monde de Giovanni Villani », dans *Cahiers d'études romanes Revue du CAER*, 23, 2011, pp. 11-28.

aujourd'hui, nous ne trouvons aucun document pour affirmer que les peintres italiens, comme Ambrogio Lorenzetti et Giotto, ont eu l'occasion de visiter la terre orientale, ou d'emprunter les motifs orientaux comme modèle dans leur processus artistique. Cependant, comme nous l'avons montré plus haut, la fréquence des contacts diplomatiques et économiques entre l'Occident latin et l'empire mongol, en particulier la région persane sous le règne de l'il-khans, et la représentation précise du visage et du costume du Mongol dans les peintures italiennes, comme le double bord à revers du chapeau et le style de barbe conduisent à nous interroger sur la diffusion des motifs orientaux chez les peintres italiens.

Concernant la circulation des motifs mongols, deux manuscrits fabriqués à Tabriz en Il-khans en Perse, le *Jami al-tawarikh* et le *Shâh Nâmeh* Demotte, sont probablement la source pour l'image du Mongol en Europe. Grâce à la position stratégique et intermédiaire de la ville Tabriz dans les routes de la soie à l'époque de la *Pax Mongolica*, les illustrations et les motifs dans les manuscrits avaient probablement l'occasion d'arriver en Europe à travers les missionnaires, les ambassadeurs et les marchands et d'entrer ensuite dans les ateliers des peintres italiens et de devenir leurs modèles.

3.1 Motif I : le spectateur

Le *Jami al-tawarikh* (Histoire universelle) est un chef-œuvre de l'historien Rashid al-Dain (1247- 1313) qui a servi à la cour de l'il-khans en Perse sous le règne de l'Empire mongol. Cette œuvre fut initialement commandée par Ghazan Khan (1271-1304) pour commémorer l'histoire de la tribu mongole. Après la mort de Ghazan Khan, Oldjaïtou Khan reprit et compléta son travail et demanda Rashid al-Dain de rédiger une histoire universelle du monde entre les années 1286 et 1313, y compris l'histoire des Turcs, des Juifs, des Francs et l'histoire des Indiens¹⁷⁷.

La fabrication du manuscrit et des illustrations ont eu lieu à Tabriz, centre de la

¹⁷⁷ Basil Gray, *The World History of Rashid Al-Din: A Study of the Royal Asiatic Society*, Manuscript, Londres: Faber & Faber Limited, 1978, pp. 3-10.

transmission et la circulation des personnes et des objets entre l'Orient et l'Europe. C'est une ville cosmopolite où convergent les peuples orientaux et occidentaux : les Turco-Mongols, les Persans, les Arabes, les Européens. Pendant la période de production, les khans mongols, commanditaire du manuscrit, avaient une perspective internationale qui impliquait une relation intime avec les byzantins et les chrétiens nestoriens. Dans ce contexte, il existe des ateliers multinationaux pour réaliser des illustrations. Elles montrent une variation dans le style qui n'a pas seulement reçu des inspirations de l'art sassanide de Perse et de l'art chinois, mais reçu également des inspirations de l'art chrétien¹⁷⁸. De ce fait, la représentation des figures multinationaux est un phénomène remarquable dans les illustrations de *Jami al-tawarikh*, surtout les Mongols, les Arabes, les Chinois, qui nous permet de mieux connaître leurs visages, leurs habits et leurs coiffures. Comme le montre l'analyse systématique de David Talbot Rice sur la représentation de l'apparence de la figure mongole dans ce manuscrit¹⁷⁹ : les yeux bridés, le nez rond et plat et le visage large qui se distingue du visage chinois, étroit et long¹⁸⁰. Les différents types de chapeaux mongols y sont représentés, dont le type le plus fréquent est le chapeau *zhéyán* 折檐帽 : chapeau pointu avec un ou double bord à revers. De plus, nous y voyons une tenue populaire des Mongols : une robe à col croisé et un *dāhù* 搭护衣 à l'extérieur (fig. 36). Tout cela qui réunit les éléments fondamentaux de l'image du Mongol en Occident, le visage, le chapeau et la robe mongole, apparaît partout dans les illustrations de *Jami al-tawarikh* et semble devenir le modèle visuel pour les peintres italiens.

La représentation des personnages orientaux, surtout deux figures mongoles, dans le *Martyre des frères franciscains* d'Ambrogio Lorenzetti est remarquable dans l'histoire de l'art. L'étude de Roxann Prazniak nous montre pour la première fois la similarité visuelle entre l'œuvre de Ambrogio Lorenzetti et l'illustration de *Jami al-tawarikh*¹⁸¹. Elle

¹⁷⁸ David Talbot Rice, *The Illustrations to the World History of Rashid Al-Din*, ed., Basil Gray, Edinburgh University Press, 1976, pp. 4-9.

¹⁷⁹ David Talbot Rice, *The Illustrations...op.cit.*, pp. 10-15.

¹⁸⁰ *Ibid.*, pp. 35

¹⁸¹ Roxann Prazniak, « Siena on the Silk Roads: Ambrogio Lorenzetti and the Mongol Global Century, 1250–1350 », dans *Journal of World History*, Volume 21, Number 2, June 2010, pp. 177-217

a remarqué un rapprochement entre la scène de Lorenzetti et la scène de l'*Exécution de Jalāl al-Dīn Fīrūzshāh* dans le manuscrit *Jami al-tawarikh* (fig. 36) ¹⁸². Les deux images se rapprochent d'abord pour leurs sujets qui représentent la scène de l'exécution. Cela se confirme par la similarité entre deux compositions : les rois sont tous assis sur le trône, entourés par les courtisans. Ils se tournent légèrement vers la gauche et devant eux, leurs victimes, têtes baissées, s'agenouillent, dans la partie gauche des scènes et les exécuteurs derrière eux lève le couteau ¹⁸³. Sur cette base, Prazniak indique la présence d'un spectateur mongol dans la foule des courtisans : il est vêtu d'une robe mongole à col croisé et d'un *dāhū* 搭护衣 à manche courte à l'extérieur et il porte le chapeau pointu avec un double bord à revers. Cet homme se trouve à côté d'une colonne qui tend le cou pour voir la scène de l'exécution. Selon Roxann Prazniak, cette figure est sans doute un modèle pour le soldat mongol dans le *Martyre des frères franciscains* : il se trouve dans la foule de spectateurs autour du roi, également derrière une colonne par laquelle il tend son cou pour mieux regarder le martyr du frère franciscain (fig. 7). En effet, ce motif du spectateur curieux est fréquent dans les illustrations de *Jami al-tawarikh* qui apparaît aussi dans la scène comme le *Abu 'l-Husain Put to Death at Bukhara* et comme le *Sultan Berk-Yaruq ibn Malik-Shah* (fig. 37).

En regardant de plus près la fresque, certains détails montrent davantage le rapprochement entre les deux œuvres. Jun Li remarque que la couleur rouge du bord revers des chapeaux des soldats mongols dans la scène du martyr fait écho à la même couleur du bord à revers des chapeaux des courtisans qui est visible partout dans les illustrations du *Jami al-tawarikh* et devient motif fixe ¹⁸⁴. Par ailleurs, ce rapprochement est révélé également par la manière particulière et subtile de peindre la coiffure du mongol que nous ne pouvons voir que par un regard rapproché. Il est coiffé de deux petites tresses en forme de boucle en laissant quelques mèches de cheveux descendre jusqu'aux épaules. Nous retrouvons encore cette coiffure chez plusieurs personnages dans

¹⁸² Roxann Prazniak, « Siena..., *op. cit.*, pp. 204-207.

¹⁸³ *Ibid.*, p. 207.

¹⁸⁴ Jun Li 李军, 《丝绸之路上的跨文化文艺复兴-楼璿<耕织图>与安布罗乔·洛伦采蒂<好政府的寓言>的再研究》, 香港浸会大学《饶宗颐国学院院刊》, 2017 年总第四期, p. 247.

la scène, comme le roi mongol et les enfants mongols au premier plan (fig. 38). Par ailleurs, cette coupe de cheveux apparaît également chez deux Rois Mages mongols dans *l'Adoration des Rois Mages* d'un maître de Lavagnola (fig. 39). Ce traitement technique semble se référer à la représentation de la coiffure mongole dans les illustrations de *Jami al-tawarikh* qui montre bien cette coupe de cheveux populaire dans les steppes.

D'autre part, il est intéressant de voir la modification apportée par Ambrogio Lorenzetti. Sur la base du modèle, il exagère la forme et la décoration du chapeau. Il devient un très haut chapeau pointu, décoré à une grande plume au sommet et une griffe d'oiseau le long du tube du chapeau. Ce traitement subtil tente d'une part de renforcer l'atmosphère orientale pour bien montrer le contexte du martyr ; d'autre part, il s'attache précisément à la tradition visuelle de l'image de l'Autre, comme nous l'avons montré plus haut dans la partie du « chapeau ». Le chapeau haut et pointu est considéré comme un élément de l'altérité, qui apparaît dans les images des ennemis des chrétiens : les Juifs, les musulmans et les Mongols.

3.2 Motif II : le roi mongol

Un autre manuscrit remarquable de cette époque était le *Shâh Nâmeh Demotte* (Livre des rois du Grand Mongol) qui constitue probablement une autre source visuelle pour les peintres italiens du XIV^e siècle. Ce manuscrit fut exécuté à la cour d'Il-khans vers les années 1330 à Tabriz en Perse, probablement commandé par un certain membre de la famille royale. Il s'inscrit dans la tradition de la littérature populaire dans la période préislamique en Iran, intitulé *Shanama* qui raconte les histoires des anciens héros et des rois¹⁸⁵.

Un autre motif mongol plus présent chez les peintres italiens est un motif du roi mongol. Nous le voyons dans le *Codex Chocarelli* et dans une série des Crucifixions du XIV^e siècle qui représente une figure mongole assise en tailleur, parfois sur un tapis. C'est une

¹⁸⁵ Carboni, Stefano et Qamar Adamjee, « Folios from the Great Mongol Shahnama (Book of Kings) », dans *Heilbrunn Timeline of Art History*, oct., 2000, https://www.metmuseum.org/toah/hd/khan6/hd_khan6.htm

posture qui représente surtout le personnage digne, voire même le roi, dans la culture iranienne. Nous trouverons son origine dans les illustrations de *Shâh Nâmeh Demotte* qui comportent plusieurs scènes racontant l'intronisation ou le banquet des rois à la cour, comme *l'Intronisation de Alexandre* ou *l'Intronisation de Shah Zav* (fig. 40) dans lesquelles apparaît répétitivement le motif du roi (parfois avec sa reine) : le khan est représenté souvent de face et est assis sur le trône au centre, entouré par les gardes ou les courtisans. Il porte une robe mongole et un *bĭjiān* 比肩 à l'extérieur et dans certains cas, il porte un manteau drapé sur une épaule.

3.2.1 Un portrait du khan de Genova

Nous trouvons un « portrait » typique du roi mongol dans la miniature du manuscrit du *Codex Cocharelli*¹⁸⁶, commandé par les membres de la famille de banquier Cocharelli à Gênes entre les années 1314 et 1324 pour l'éducation des enfants de la famille, particulièrement de son fils *Johannius*¹⁸⁷. Les enluminures sont connues surtout par la variété et virtuosité de la représentation du monde naturel, y compris les animaux et les plantes exotiques¹⁸⁸. Le réseau commercial de la famille de Cocharelli s'étendait jusqu'à l'Orient persan à travers Gênes et le Cyprus, deux villes importantes dans les rapports économiques entre l'Europe et l'Asie à l'époque de la *Pax Mongolica*¹⁸⁹. Tout cela donne un contexte multiculturel pour la réalisation du manuscrit.

La représentation de la figure mongole se trouve dans le traité des péchés qui occupe les 20 folios, dont la sixième page représente le péché de la gourmandise. Dans la partie supérieure de cette page, il apparaît un banquet luxueux d'un khan à la cour,

¹⁸⁶ Pour le manuscrit Cocharelli Codex, voir Chiara Concina, « Unfolding the Cocharelli Codex : some preliminary observations about the text, with a theory about the order of the fragments », dans *Medioevi. Rivista di letteratura e cultura medievale*, 2, 2016, pp. 189-265. Anne Dunlop, « European Art and the Mongol Middle Ages: Two Exercises in Cultural Translation », *美育学刊* (Meiyu Xuekan), 2015 ; voir aussi « Des sciences naturelles avant la lettre : le surprenant bestiaire des Cocharelli », dans le site web du Museum de Toulouse.

¹⁸⁷ Chiara Concina, « Unfolding... », *op. cit.*, p. 196.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 193.

¹⁸⁹ Francesca Fabbri, « Codice Cocharelli fra Europa, Mediterraneo e Oriente », dans *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, a cura di A. De Floriani, G. Algeri, Genova, 2011, pp. 289-310.

entouré par des courtisans et des serviteurs mongols qui jouent de la musique. Au centre du tableau, un khan mongol est assis en tailleur sur un coussin, au-dessous de ses genoux on voit un brocart d'or, décoré probablement à motif animal face-à-face : un tigre (ou un lion) et un dragon. Il porte des boucles d'oreille en or et porte un chapeau pointu à double revers et des plumes au sommet. La corde du chapeau est enfilée des perles rouges. Son visage est pâle et large et ses yeux sont bridés. Il a deux touffes de barbe sur le menton et deux touffes de moustache au-dessous des lèvres, coiffé de deux tresses sur les oreilles. La robe du roi est richement décorée pour montrer le statut du roi et nous voyons une représentation précise du costume mongol avec la décoration de *yúnjiān* 云肩 et de *xiōngbèi* 胸背, les deux éléments principaux dans le costume mongol, comme nous l'avons montré plus haut. Les deux courtisans portent les vêtements similaires, avec la décoration de *yúnjiān* 云肩 et de *xiōngbèi* 胸背. L'apparence du khan mongol et en particulier sa posture de dignitaire nous rappellent la représentation du roi dans les illustrations du *Shâh Nâmeh Demotte* : le khan, vêtu d'une robe mongole réservé aux hauts dignitaires, est représenté de face et est assis en tailleur sur un coussin. Par ailleurs, il est étonnant de remarquer dans la miniature de *Cocharelli Codex* que le khan porte la ceinture de *diéxiè* 蹀躞带, accessoire typiquement du peuple de la steppe, qui a des trous ronds pour accrocher des objets que l'on porte avec soi. Le miniaturiste a repris probablement le modèle dans les illustrations du *Shâh Nâmeh Demotte* dans lesquelles le khan et les courtisans portent souvent ce type de ceinture.

3.2.2 Un « roi mongol » dans la *Crucifixion* de Naples

Presque à la même période, nous retrouvons ce motif du roi mongol dans une série des Crucifixions napolitaines qui semble, lui aussi, monter le motif de l'illustration de *Codex Cocharelli*.

Ce mongol partage la tunique de Jésus avec les soldats romains. La représentation du Mongol est une pure invention du peintre et nous ne pouvons donc pas trouver son rôle dans les textes bibliques. Cette figure est cependant représentée, d'une manière

inattendue et discrète, sous la forme d'un khan mongol : il est assis en tailleur avec les jambes croisées et repliée sur un tapis et porte un manteau drapé sur une épaule (fig. 41). Il est entouré par des soldats romains, représentés en forme presque symétrique, ce qui renforce la centralité formelle et signifiante du khan dans la composition. Cette image dignitaire du mongol fait écho au khan mongol dans l'illustration de *Codex Cocharelli* et ressemble fortement à l'illustration de *l'Intronisation de Shah Zav* du *Shâh Nâmeh Demotte*. Ce rapprochement se montre non seulement dans la frontalité de la figure dignitaire, mais s'incarne aussi dans les détails : le traitement de la coiffure, le manteau drapé sur l'épaule et surtout le « tiraz » sur la manche droite du roi, des bandes ornées d'inscription pour orner les manches dans la culture sassanide pour montrer l'identité honorable. Le choix du motif constitue une opération de l'adaptation de la part du peintre qui nous conduit à nous questionner sur l'identité et le rôle du mongol dans la Crucifixion : il s'agit d'un soldat mongol ou d'un roi mongol ? Il provoque d'autre part une ambiguïté à travers la transformation du motif : la couronne du roi est remplacée par le chapeau pointu avec double bord à revers, signe de l'altérité. Le peintre semble cacher dans une certaine mesure cet attribut de la royauté pour adapter le récit biblique en gardant cependant la dignité de la figure mongole qui transforme le pouvoir propre au roi mongol en pouvoir de la tunique de Jésus exposée au-dessus de ses genoux¹⁹⁰.

Conclusion

La représentation de l'apparence du mongol en Occident touche à la question de la représentation de l'Autre qui prend forme dans de nouvelles images au long de la tradition chrétienne, comme les Mongols dans la *Grande Chronique* de Matthieu Paris. Ils sont caricaturés et distordus comme les Juifs qui font partie du répertoire de l'image non-chrétienne. D'autre part, il s'agit également de la question transculturelle. Le visage, le chapeau et le costume mongol, en tant que motif étranger et exotique, se transmettent

¹⁹⁰ Sur l'analyse de l'ambiguïté de l'image du Mongol dans la Crucifixion, nous allons voir au chapitre VI.

sur la terre d'Eurasie et apparaissent dans les scènes chrétiennes. Tout cela constitue une nouvelle connaissance sur le monde oriental pour les hommes médiévaux.

Chapitre III

Image de la peur : la fabrication de l'ennemi du chrétien

Après l'invasion mongole de 1241, la peur des Mongols reste gravée dans la mémoire collective des chrétiens occidentaux du XIII^e siècle. Pendant un certain temps, la force de cette armée, inconnue et très lointaine, avait été considérée comme une alliance puissante. Elle est censée être dirigée par le prêtre Jean, roi régnant sur un royaume chrétien en Orient, pour aider les chrétiens de confronter les ennemis musulmans¹⁹¹. Cependant, les rumeurs concernant les carnages des Mongols en Europe de l'Est ont totalement détruit leur image positive. Cette transformation radicale de l'espoir en désespérance a provoqué une grande angoisse au sein de la communauté chrétienne.

Pendant cette période, nous trouvons deux types d'images dans la représentation du Mongol. Le premier type est une sorte d'image « documentaire ». Il s'agit d'une série d'images fabriquées en Europe de l'Est, qui sont témoins de l'histoire des combats entre les Mongols et les chrétiens. Le second type est l'« image de la peur » que je voudrais analyser précisément dans ce chapitre : la représentation du Mongol dans deux illustrations de la *Grande Chronique* de Matthieu Paris, réalisée au milieu du XIII^e siècle. Cette grande œuvre a été réalisée en Angleterre, région éloignée du champ de bataille, par des peintres locaux qui n'ont jamais vu les Mongols de leurs propres yeux. De ce fait, Matthieu Paris a montré une image du mongol construite totalement à partir la peur et la panique provoquées par des rumeurs et des lettres venant d'Orient. Elle mélange l'image du Mongol avec les images des ennemis de la chrétienté : les Juifs et les figures eschatologiques, Gog et Magog.

Ce chapitre est consacré à analyser la manière dont la peur augmente et se répand à travers des rumeurs en Occident, accompagnant l'approche de l'armée mongole ; la façon dont cette peur prend racine au plus profond de la grande peur de la fin des temps à la fin du Moyen Âge ; et la manière dont cette double peur prend sa forme dans la représentation du Mongol.

¹⁹¹ Sur la légende de prêtre Jean, nous allons parler dans le Chapitre V, pp. 216-224.

I. La peur après l'invasion mongole

La peur, c'est probablement le premier sentiment à propos des Mongols en Occident au XIII^e siècle, elle se nourrit d'une série d'images lourdes et sanglantes. Mais il n'y a pas de peur sans mémoire, sans histoire, et sans imaginaire. À première vue, la peur du Mongol semble être une crainte devant les envahisseurs inconnus et devant un monde lointain et sauvage. Pourtant, c'est une peur imprégnée en profondeur dans la société médiévale qui prend racine dans la pensée eschatologique et dans l'hostilité envers les ennemis des chrétiens.

La conquête mongole au milieu du XIII^e siècle a entraîné un profond bouleversement sur le territoire d'Eurasie. Après la fondation de l'Empire mongol en 1260, les peuples de la steppe se rassemblèrent sous la direction de Gengis Khan et battirent en premier le royaume des Kara-Khitaï en 1218. Par la suite, ils battirent l'Empire Khorezmien en 1221 et ensuite contrôlèrent toute l'Asie centrale. Après la mort de Gengis Khan en 1227, l'un de ses fils Ogedeï monta sur le trône et continua à réaliser le rêve de son père. Les armées mongoles commencèrent leur progression vers l'ouest et lancèrent une série des conquêtes vers l'ouest. Par la suite, les conquêtes lancées par ses successeurs connectèrent efficacement le monde oriental avec le monde occidental, poursuivant l'expansion vers l'Europe de l'Est.

Accompagnant le bouleversement militaire et social, la peur et la panique surgirent en Occident, provoquées surtout par les rumeurs qui provenaient d'Orient entre 1220-1240. Elles commencèrent à toucher la frontière terrestre de la Hongrie et de la Pologne, et par la suite se propagèrent dans toute l'Europe. La menace de l'armée mongole s'agrandit successivement par une série de conquêtes : le sac de Moscou en 1238, le sac de Kiev en 1240, et l'invasion des Mongols en Pologne et en Hongrie qui troubla l'Europe de l'Est entre 1240-1241. Les armées mongoles ravagèrent d'abord la Galicie, région méridionale de la Pologne, et avancèrent vers la Pologne à travers la ville de Lublin. Le 9

avril 1241, la bataille de Legnica se déroula à Wahlstatt, une petite ville près de Legnica, entre une troupe mongole commandée par Orda, frère aîné de Batu et l'armée polonaise dirigée par Henri II le Pieux, duc de Silésie. Cela constitue un moment crucial dans l'histoire de la conquête mongole en Europe. Le déroulement de la bataille est mal documenté, mais nous ne savons qu'elle s'est terminée avec la mort du duc Henri sur le champ de bataille et par la grande victoire de l'armée de Batu. À ce moment-là, des terribles rumeurs sur ces nouveaux barbares commencèrent à circuler en Europe, et elles produisirent une image extrême et effroyable du mongol pour renforcer son atrocité. Par exemple, l'une des rumeurs raconte que les armées mongoles ont dévasté toute la ville et qu'ils y ont massacré presque 30 000 personnes, les soldats mongols coupant les oreilles des victimes et en remplirent neuf sacs. De plus, le duc Henri fut décapité et sa tête exposée au public au bout d'une lance devant la citadelle de Legnica¹⁹². Dans les rumeurs, nous remarquons une évidente tentative de décrire les actes du carnage des soldats mongols et de les considérer comme un peuple sauvage et déshumanisé. Tout ceci implique probablement leurs mœurs cannibales, dont nous parlerons par la suite.

La progression des armées mongoles ne s'est pas arrêtée là, elles sont apparues ensuite à la frontière de la Hongrie. La bataille de Mohi, qui a eu lieu le 11 Avril 1241 au bord de la rivière Sajo près de Mohi, a montré à nouveau le pouvoir destructeur de ces envahisseurs. Cette bataille opposa l'armée mongole, menée par Batû Khan, petit-fils de Gengis Khan et l'armée hongroise, commandée par Béla IV. Même si les hongrois comptaient environ 60 000 militaires, ils perdirent rapidement la bataille, deux jours après la défaite de Legnica¹⁹³. Béla IV s'enfuit du camp après cette bataille, poursuivi par les soldats mongols, laissant tout le pays dans la dévastation.

¹⁹² Henri Cordier, « L'invasion mongole au Moyen Âge et ses conséquences », dans la séance publique annuelle des Cinq Académies du 26 octobre 1914, Institut de France, voir aussi « L'influence des peuples de la steppe (Huns, Mongols, Tatares, Turcs) sur la conception européenne de la guerre de mouvement et l'emploi de la cavalerie », *Revue internationale d'Histoire militaire*, 49, 1980, pp. 35-36.

¹⁹³ Gyula Kristó, « L'invasion des Tatares et ses conséquences, la restriction du pouvoir royal, l'essor de la grande propriété », dans *Histoire de la Hongrie médiévale*, Tome 1, presses universitaires de Rennes, 2000, pp. 141-158.

La période de l'invasion mongole marque l'apparition de la peur, l'effroi et l'angoisse en l'Europe de l'Est dans la période de l'invasion mongole et sa propagation rapide à travers les rumeurs, racontées par des témoins oculaires de la guerre et des lettres désespérées envoyées par les rois de l'Europe de l'Est pour demander de l'aide. Tout ceci a été transcrit partiellement dans les chroniques de cette époque.

Par exemple, une correspondance entre la reine Blanche et son fils le roi Louis a été enregistrée dans la *Grande Chronique* de Matthieu Paris :

« Au moment donc où ce formidable fléau de la fureur du Seigneur menaçait les peuples, la reine Blanche, mère du roi de France, dame vénérable et chérie de Dieu, s'écria, en recevant ces terribles nouvelles : « Roi Louis mon fils, où êtes-vous ? » Celui-ci approchant lui dit : « Qu'y a-t-il, ma mère ? » Alors, celle-ci, poussant de profonds soupirs et laissant échapper un torrent de larmes, lui dit en considérant ce péril, toute femme qu'elle était, avec plus de fermeté que les femmes n'en ont d'ordinaire : « Que faut-il faire, mon très cher fils, dans un événement si lugubre, dont le bruit épouvantable s'est répandu jusque chez nous ? Nous tous aujourd'hui, ainsi que la très sainte et sacrée Église, sommes menacés d'une destruction générale, par l'invasion de ces Tartares qui viennent vers nous. » À ces mots, le roi répondit d'une voix triste, mais non sans une inspiration divine : « Que les consolations célestes nous soutiennent, ô ma mère ! Car si cette nation vient sur nous, ou nous ferons rentrer ces Tartares, comme on les appelle, dans leurs demeures tartariennes d'où ils sont sortis, ou bien ils nous feront tous monter au Ciel. » Comme s'il eût dit : « ou nous les repousserons, ou, s'il nous arrive d'être vaincus, nous nous en irons vers Dieu, nous comme des confesseurs du Christ, ou comme des martyrs. » Et cette parole remarquable et louable ranima et encouragea non seulement la noblesse de France, mais encore les habitants des provinces adjacentes.»¹⁹⁴

Une autre lettre, envoyée par l'empereur Frédéric II au roi d'Angleterre le 3 de juillet 1241, a été incluse aussi dans la *Chronique* de Matthieu Paris :

¹⁹⁴ Matthieu Paris, *Grande Chronique* de Matthieu Paris, Vol.5, traduit par A. Huillard-Bréholles, Paris : Paulin Libraire-éditeur, 1840, pp. 146-147.

[...] N'épargnant ni âge, ni sexe, ni dignité, elle se tient pour assurée d'anéantir le reste du genre humain, parce que, confiante dans sa puissance immense, et dans son nombre incomparable, elle aspire à dominer et à régner seule sur toute la surface de la terre. Après avoir livré au pillage et à la mort toutes les contrées que leurs yeux avaient pu apercevoir, après avoir laissé derrière eux d'immenses déserts, ils sont arrivés dans le pays de la nombreuse peuplade des Comans. Là les Tartares, ou plutôt les Tartaréens susdits, gens prodiges de leur vie, pour qui les arcs, les flèches et les javelots de trait dont ils font un usage continu, sont plus familiers que nos armes, et qui ont des bras plus nerveux et plus exercés que les autres nations, dispersèrent complètement cette peuplade, et la vainquirent ; et le glaive des Tartares se baigna dans le sang de ceux qui ne purent se soustraire à leur fureur par la fuite [...]¹⁹⁵

L'empereur souligne d'abord l'invincibilité de cet ennemi, en particulier sa nature inhumaine et sa force de destruction formidable. Il considère même que les tartares sont plus forts que les autres ennemis qu'il avait rencontrés auparavant. Il continue en décrivant un paysage misérable après l'invasion mongole :

[...] Or, ces barbares apparaissent tout à coup pour le pillage et l'extermination. Aussi quand cette nation farouche, qui s'élance avec la même rapidité que la colère de Dieu ou qu'un éclair, se fut soudain jetée sur eux et les eut attaqués, la ville de Kiev, la plus grande des villes de cette contrée, fut assiégée et emportée d'assaut ; et tout ce noble royaume, dont les habitants furent massacrés, fut livré à la ruine et à la dévastation. Un pareil sort aurait dû faire prendre des précautions aux Hongrois qui étaient voisins ; mais leur négligence méprisa les moyens de se fortifier et de se défendre. Car leur roi, trop insouciant et trop sûr de lui, après avoir été requis par des députes et des messages envoyés par les Tartares, de s'attirer leur bienveillance en se soumettant sans délai, lui et son royaume, s'il tenait à sa vie et à celle des siens, aurait dû être effrayé et averti ; il aurait dû exhorter les siens ou les autres à se prémunir au plus tôt contre les incursions des Tartares, pour se protéger lui et les siens [...]¹⁹⁶

¹⁹⁵ Matthieu Paris, *Grande Chronique...op. cit.*, pp. 148-148.

¹⁹⁶ *Ibid.*, pp. 149-150.

Ces lettres désespérées sont des avertissements, elles tentent d'annoncer le grand danger qui va planer au-dessus des chrétiens occidentaux et de montrer à l'avance le destin de l'Europe en empruntant l'image misérable du royaume de Hongrie. Tout cela a produit, chez les chrétiens occidentaux, une image mongole sauvage, sanglante et invincible.

En même temps, un souffle eschatologique s'inscrit déjà au creux du mot ou de la phrase, l'invasion mongole a été décrite comme une incarnation de « la fureur du Seigneur » ou de « la colère de Dieu » qui va se répandre sur la Terre en annonçant la venue des antéchrists et la fin du monde. En effet, c'est la grande peur de la fin des temps qui motive une construction monstrueuse de l'image du Mongol et qui soulève, d'une manière plus profonde, la crainte envers les ennemis de la chrétienté.

L'attente et la peur apocalyptique préoccupèrent les âmes chrétiennes tout au long du Moyen Âge et prennent racine dans la pensée messianique d'Israël depuis le début de la chrétienté. Elle annonçait l'arrivée du messie dont le regne amènerait une période de paix¹⁹⁷. Cependant, comme l'indique Jean Delumeau, la peur eschatologique a connu une grande diffusion et une propagation sans précédent à la fin du Moyen Âge, provoquant un « climat de pessimisme général sur l'avenir ».

Parmi les nombreuses prophéties, c'est l'œuvre de Joachim de Flore, un abbé originaire de Calabre, qui « relance le millénarisme » au XI^e siècle¹⁹⁸. Selon la prophétie de Joachim dans le *Commentaire sur l'Apocalypse* de 1196, les temps de l'humanité se divisent en trois âges à partir de la notion de la Trinité. Ils correspondent respectivement aux trois états de l'humanité : le premier, l'âge du Père qui a été manifesté dans l'*Ancien Testament* et va de la création d'Adam jusqu'à l'avènement du Fils ; la seconde, l'âge du Fils qui a été représenté dans le *Nouveau Testament* et va de l'Incarnation du Fils jusqu'au second avènement du Christ ; le troisième, l'âge de l'Esprit qui est le temps de la grâce, le royaume de la paix et de la justice que nous attendons. Ces trois âges ont été divisés en sept périodes, parmi lesquelles la sixième période se trouve précisément à la fin de l'âge

¹⁹⁷ Jean Delumeau, *La Peur en Occident : XIV^e-XVIII^e siècles*, Librairie Arthème Fayard, 1978, pp. 199-208.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 200.

du Fils. A travers une série de calculs, Joachim a prévu que la venue du troisième âge serait entre 1200-1260¹⁹⁹. Cette division des temps a eu une immense influence dans la société médiévale en provoquant un bouleversement profond dans la mentalité de cette époque, à savoir que la fin du monde n'est plus un temps inaccessible, puisque nous sommes déjà à la fin de la sixième période sur l'échelle de la fin des temps.

Selon le calcul de Joachim, la date de l'arrivée de Gog et Magog serait 1250, une date qui se rapproche de la date du ravage des Mongols en 1240-1241. Cette coïncidence temporelle provoque ainsi une superposition entre l'image de l'antéchrist et l'image du Mongol. Finalement, cette peur eschatologique prend forme dans l'appellation des Mongols : les Tartares, terme d'origine grecque pour signifier enfer, et qui noue un lien entre les Mongols et l'enfer. Comme l'indique Matthieu Paris dans la *Grande Chronique*²⁰⁰ :

[...] Les détestables Tartares, cette race de Satan, sortirent, cette même année, en multitude innombrable de leur pays entouré de montagnes. Après avoir franchi une barrière de rochers qui semblait inaccessible, ils se répandirent comme des démons échappés du Tartare pour mériter leur nom de Tartares, qui se rapproche fort de Tartaréens [...]

Depuis longtemps, les Mongols avaient une image mystérieuse pour les chrétiens occidentaux qui ne savaient pas quelle apparence ils avaient et de quelle origine ils étaient. Au début, cette nouvelle puissance avait été considérée comme des normands baptisés qui allaient aider les chrétiens à reprendre la Terre sainte aux mains des musulmans. Pourtant, cette image positive a été totalement détruite par la conquête mongole en Europe. Dans ce contexte, le nom de Tartares²⁰¹ est apparu pour la première fois en 1236 dans l'*Historia Alexandri Magni* de Quilichinus de Spoleto²⁰². L'auteur a utilisé le mot

¹⁹⁹ André Vauchez, *Prophètes et prophétisme...op. cit.*, pp. 37.

²⁰⁰ *Grand Chronique de Matthieu Paris*, Traduit en Français par A. Huillard-Breholles, Tome Cinquième, Paris, Paulin, 1840, p. 98.

²⁰¹ Ce nom se place dans un multi-contexte qui associe d'abord géographiquement une rivière nommée Tatar de Transcaucasie où habitent ces peuples normands.

²⁰² Antoine Augustin Bruzen de La Martinière, *Introduction à l'histoire de l'Asie, de l'Afrique et de l'Amérique*, Vol.1, Amsterdam : chez Zacharie Chatelain, 1735, p. 190.

Tartarus, emprunté à la langue grecque qui désigne le séjour après la mort dans l'Antiquité, pour appeler ce nouvel envahisseur qui constitue l'image la plus terrible et cruelle pour les chrétiens au Moyen Âge²⁰³. Dans cette œuvre, les Mongols ont été inclus dans l'histoire d'Alexandre qui s'inscrit dans les prophéties apocalyptiques. Selon la prophétie de Pseudo-Methodius, la plus populaire à la fin du VII^e siècle, Alexandre le Grand avait édifié les Portes de Fer, situées sur les rives de la mer Caspienne, pour enfermer la force menaçante et isoler des peuples sauvages du monde civilisé. Ces peuples sauvages de Gog et Magog doivent envahir le monde à la fin des temps. L'histoire de Quilichinus de Spoleto s'est ancrée dans cette tradition apocalyptique, il a fait une association entre les envahisseurs mongols d'une part et Gog et Magog d'autre part en leur donnant une appellation infernale. Sur cette base, Theodore d'Antioche, un évêque de Mopsueste en Cilicie a renforcé la monstruosité de l'image mongole en reliant les Mongols avec Blemmyes, un monstre de l'*Histoire naturelle* de Pline, sans tête avec les yeux et la bouche sur le ventre²⁰⁴.

II. L'image « documentaire » en Europe de l'Est

Le premier type d'image du mongol en Occident a été réalisée autour du champ de bataille en Europe de l'Est et représente les guerres entre les armées mongoles et les armées hongroises et polonaises. C'est une représentation relativement historique, par rapport aux représentations du mongol fabriquées dans La *Chronica Majora* de Matthieu Paris en Angleterre.

La *Chronicon Pictum* conservée à la bibliothèque de Vienne appartient à la *Chronica Hungarorum* qui rassemble des textes concernant l'histoire hongroise. Nous trouvons deux illustrations sur les Mongols dans cette chronique, elles capturent deux moments, comme des photos de reportage, dans les batailles opposant les armées mongoles et

²⁰³ Jean Richard, « Ultimatums Mongols et lettres apocryphes : l'occident et les motifs de guerre des Tartares », dans *Central Asiatic Journal*, vol. 17, no. 2/4, 1973, p. 214.

²⁰⁴ Roman Hautala, « Latin Sources' Information about the Mongols related to Their Re-Conquest of Transcaucasia », *Золотоордынское обозрение (Golden Horde Review)*, Juillet, 2016, pp. 10-13.

hongroises. La première illustration présente un épisode ayant eu lieu après la première campagne de Mohi entre les Mongols et les Hongrois sur les rives de Sajó en 1241. Suite à l'échec des armées hongroises, elles furent forcées à se retirer en Dalmatie en 1242. Le roi Bela IV s'enfuit et est chassé par le chef mongol Batû Khan et par les soldats mongols²⁰⁵ (fig. 42). Dans la scène, nous voyons une intention de construire une confrontation entre les chrétiens et leurs ennemis qui se remarque d'abord par une différenciation entre deux groupes de personnages à travers leurs costumes : les Mongols portent des chapeaux pointus, ont des chevelures lâchées et bouclées, avec les deux touffes de barbe. Cet effet de contraste est renforcé par une juxtaposition de l'épée tenue par Bela IV et du sabre tenu par Batû Khan, une arme typique des peuples de la steppe. Par ailleurs, la composition de la scène montre une image puissante de l'armée mongole qui dispose d'un avantage absolu dans le combat : les trois-quarts de la scène sont occupés par eux. Dans la marge à gauche de la scène, le roi Bela, coiffé d'une couronne et caché partiellement par le cadre, s'enfuit à cheval en se retournant la tête vers les soldats mongols.

La deuxième illustration représente l'invasion mongole de 1285, à un moment où les Mongols sont en train de ravir les femmes des mains des hongrois (fig. 43). Encore une fois, une séparation évidente se voit entre les deux groupes par leur apparence et leur costume, et notamment par le contraste entre les deux armes, caractérisant deux façons différentes de combattre, qui sont présentées au centre du tableau : l'arc, arme puissante et « sauvage » pour les peuples de la steppe fait en opposition avec la boucle et l'épée, des armes plutôt « modernes » pour les soldats européens. Ceci fait écho à la description de l'empereur Frédéric dans sa lettre que nous avons cité plus haut : « Là les Tartares, ou plutôt les Tartaréens susdits, gens prodigues de leur vie, pour qui les arcs, les flèches et les javelots de trait dont ils font un usage continuel, sont plus familiers que nos armes [...] ». Il est intéressant de voir que les deux roches à l'arrière-plan semblent participer aussi

²⁰⁵ *Encyclopédie des gens du monde, répertoire universel des sciences, des lettres et des arts ; avec des notices sur les principales familles historiques et sur les personnages célèbres, morts et vivants*, Tome dix-sept, Paris, Librairie de Treuttel et Würtz, 1842, p. 169.

à cette opposition à travers leurs couleurs vivement opposées : la roche noire pour les Mongols et la roche blanche pour les Hongrois.

La première bataille de Legnica entre les Mongols et les Polonais a été racontée dans le Hedwig manuscript en 1353 (fig. 44-45). La scène donne une représentation spectaculaire de la violence de la guerre. Un chaos semble audible au milieu des corps sanglants et des flèches dans le champ de la bataille. Même si la scène est très désordonnée et troublée, une frontière claire s'observe entre les deux groupes : l'armée mongole à gauche du tableau et l'armée polonaise à droite. Cette fois, la séparation de la scène ne montre pas seulement, comme nous avons indiqué plus haut, une opposition entre deux camps de bataille, elle implique également un schéma potentiel du Jugement dernier, c'est-à-dire une séparation entre les damnés et les élus. Cet effet messianique se manifeste surtout dans la deuxième illustration du manuscript Hedwig : le chef mongol, plus grand que les autres soldats, se situe au centre du tableau, il vient de décapiter Henri II le Pieux avec son épée. A sa gauche, un soldat mongol tient une bannière décorée de l'image de la tête décapitée d'Henri II. En suivant la ligne diagonale de la composition, nous voyons que, dans le coin inférieur gauche et justement à côté de l'armée mongole, se trouve la bouche de l'enfer comblée des pêcheurs mongols. En revanche, dans le coin supérieur droit, deux anges tiennent dans un linge des soldats polonais, parmi lesquels se trouve au centre le roi Henri II en prière. Tout ceci intègre les Mongols dans le temps messianique et les fait participer au jugement de la chrétienté.

Cette première type de la représentation du Mongol constitue un témoignage documentaire sur la conquête mongole en Europe de l'Est. Cependant, il est intéressant d'apercevoir qu'une frontière entre soi-même et l'Autre a commencé à s'établir dans les scènes à travers la composition et la représentation du mongol. Nous voyons tout de suite que la question de l'Autre devient un enjeu dans la fabrication de l'image du Mongol dans la *Grande Chronique* de Matthieu Paris.

III. La *Grande Chronique* de Matthieu Paris

La *Grande Chronique* de Matthieu Paris, fabriquée dans l'abbaye de Saint-Alban entre 1239 et 1259 comporte trois volumes : le premier raconte l'histoire de la Création jusqu'à l'année 1188 ; le deuxième retrace l'histoire entre 1189 et 1253 ; le troisième présente l'histoire entre 1253 et 1259. Cette chronique a été écrite successivement par deux chroniqueurs. Roger de Wendover a réalisé sa partie jusqu'en 1235 et après sa mort en 1236, son ancien assistant Matthieu Paris, nouveau chroniqueur et illustrateur de Saint-Alban, a repris son travail. Matthieu Paris a choisi la *Flores Historiarum* de Roger de Wendover comme première partie de la *Grande Chronique*. Sur la base du travail de Roger de Wendover, il a fait un travail de retouche dans son propre style. D'une part, il a ajouté des commentaires dans la marge des pages ou entre les lignes du texte ; d'autre part, en tant qu'illustrateur, Paris a tenté de décorer des mots et des phrases de la couleur ou d'insérer des images et des décorations dans les anciens textes pour donner une visibilité à la narration. Tout ceci montre, comme l'indique Suzanne Lewis, que Matthieu Paris a eu l'intention d'incorporer, de manières diverses, la partie de Wendover dans sa propre invention²⁰⁶.

La *Grande Chronique* de Matthieu Paris conserve de nombreuses informations sur les Mongols à la fin du XIII^e siècle. Elle comporte cinq documents importants concernant l'invasion mongole : la lettre du comte de Lorraine au comte de Brabant en 1241 ; la lettre de la reine Blanche, mère du roi de France au roi Louis ; la lettre de l'empereur Frédéric II aux rois d'Europe ; la lettre d'Ivo de Narbonne à l'archevêque de Bordeaux Gerald de Mulemort ; et un entretien avec Pierre, archevêque russe exilé, qui a été chassé par les Tartares²⁰⁷.

Par ailleurs, Matthieu Paris a ajouté plusieurs lettres concernant les Mongols dans la partie de l'*Additamenta* de la chronique : la lettre d'un évêque hongrois inconnu à l'évêque de Paris Guillaume d'Auvergne ; la lettre d'Henri le Raspon, landgrave de Thuringe à Henri I, duc de Brabant ; une lettre venant de l'abbaye Sainte-Marie en Hongrie, datée

²⁰⁶ Sur L'*Additamenta Illustrata* de Matthieu Paris, voir Suzanne Lewis, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, University of California Press, 1987., pp. 53-57.

²⁰⁷ J.J Saunders a fait un travail de collecte des documents ou des rapports concernant les Mongols dans le *Chronica Majora* ; voir J.J.Saunders, « Matthew Paris and the Mongols », dans *Essays in Medieval History presented to Bertie Wilkinson*, T.A.Sandquist and M.R.Powicke ed., University of Toronto, 1969, pp. 124-125. Voir aussi tome 6, p. 335.

du 4 janvier 1242 ; une lettre écrite par Jordan, vicaire franciscain polonais, pour tous les chrétiens le 10 avril 1242 ; des lettres des frères dominicains et franciscains écrites pour tous les chrétiens en 1242 ; la lettre d'un frère franciscain à Cologne pour les chrétiens du duché de Brabant ; le rapport déposé au Concile de Lyon par André de Longjumeau ; la lettre envoyée par le roi des Tartares au roi de France en 1249 ; la lettre du roi des Tartares en 1249²⁰⁸.

Ces lettres, y compris les propres descriptions de Matthieu Paris, « rendent évidemment témoignage de ces événements désastreux », car il s'y répète des formules comme « monstre », « inhumain », « robuste », « barbare » qui traduisent déjà, dans une certaine mesure, une figurabilité textuelle en donnant une image du mongol : « une race d'hommes monstrueux et cruels était descendue des montagnes du nord » ; « des êtres inhumains et ressemblant à des bêtes, qu'on doit appeler plutôt des monstres » ; « ces barbares ont de grosses têtes tout à fait disproportionnées pour leurs corps » ; « robustes et de grande taille » ; « la face large, les yeux de travers, et poussent des cris horribles qui expriment bien la férocité de leurs cœurs »²⁰⁹. Avant toute image, la description du Mongol a suscité dans les textes une grande panique dans la communauté chrétienne en Occident.

3.1 Construire le Mongol cannibale : la chair et le sang

Les deux illustrations de la *Grande Chronique* de Matthieu Paris constituent la première représentation du Mongol en Europe occidentale, la première accompagne la lettre d'Henri de Lorraine-Harcourt à son père Henri I en 1241, et la seconde accompagne la lettre d'Ivo de Narbonne à l'archevêque de Bordeaux Gerald de Mulemort en 1245. Par rapport aux sources textuelles, les illustrations nous font voir, de manière plus efficace et

²⁰⁸ J.J.Saunders, « Matthew Paris... », *op. cit.*, pp. 125-126.

²⁰⁹ *Grande Chronique* de Matthieu Paris, Tome III, pp. 334-335 ; Tome IV, p. 155.

plus touchante, une image menaçante, monstrueuse et sanglante du Mongol qui prend racine dans la mentalité et la mémoire des chrétiens médiévaux.

Le premier « portrait » d'un Mongol représente un soldat mongol à cheval, sous les jambes du cheval, le corps blessé de la victime, allongée par terre, est percé par la lance du Mongol (fig. 46). La seconde illustration dépeint une scène faisant trembler : trois soldats mongols cannibales sont en train de se partager et de manger leurs victimes (fig. 47). Les deux scènes ne montrent pas seulement un combat entre les deux armées, comme nous voyons dans les premières représentations « documentaires » en Europe de l'Est, mais elles représentent un massacre sanglant qui renforce la monstruosité du Mongol. Par rapport aux témoins historiques sur le ravage des Mongols, ce type de représentations constitue un miroir de la mentalité de l'époque, elle avive la peur et le bouleversement de la fin du monde, provoqués par des rumeurs et des prophéties à la fin du Moyen Âge.

3.2 Un corps partagé

La question de la corporéité au Moyen Âge est associée au statut culturel du corps, comme l'indique Jacques Le Goff dans son ouvrage, « le corps a été, dans la chrétienté médiévale, une grande métaphore décrivant la société et les institutions, symbole de cohésion ou de conflit, d'ordre ou de désordre, mais surtout de vie organique et d'harmonie »²¹⁰.

Au Moyen Âge, la laideur et la déformation du corps sont toujours chargées de valeurs symboliques péjoratifs, qui ont souvent été attribués aux groupes vivants en marge de la société médiévale : le jongleur, la prostituée, le bouffon, le brigand, ou les ennemis du chrétien : les hérétiques, les juifs et les musulmans. Les Mongols ont été considérés au début comme l'un des ennemis du chrétien ; de ce fait, la représentation de son corps fait partie de cette « histoire de la laideur ».

²¹⁰ Jacques Le Goff, Nicolas Troung, Une histoire du corps au Moyen Âge, Editions Liana Levi, 2003, p. 14.

3.2.1 Les juifs

A première vue, personne ne peut reconnaître les Mongols dans les illustrations de Matthieu Paris s'il n'y a pas de textes explicatifs qui nous permettent de mieux comprendre les images, puisqu'elles ne montrent pas un vrai « portrait » des Mongols. Ils ont un visage grotesque emprunté et un corps transformé. Nous voyons clairement, surtout dans la seconde illustration de la *Grande Chronique*, qu'un soldat mongol, représenté de profil au centre du tableau, emprunte évidemment des traits de Juif, en particulier le bonnet juif et le nez écrasé²¹¹. Il s'agit d'une intention de caricaturer les soldats mongols et de les faire ressembler aux autres ennemis des chrétiens. Cette intention s'inscrit dans la peur de l'antéchrist propre à la tradition de l'eschatologie chrétienne. En ce sens, un nouveau autre est construit en empruntant les images conventionnelles de l'altérité pour obtenir un double effet de diabolisation.

Ce métissage iconographique s'accompagne d'un phénomène parallèle dans le domaine textuel. Les Tatars ont été considérés pendant longtemps comme des descendants des dix tribus perdues. Les rumeurs surgissant à cause du mouvement anti-juif de l'époque vont jusqu'à imaginer « une collaboration » entre les Juifs et les Mongols. Comme l'indique Matthieu Paris dans la chronique, les Juifs faisaient de la contrebande d'armes pour les Mongols. Ils ont caché les armes dans des fûts de chêne et les ont envoyés sur le front de la bataille pour appuyer l'armée mongole²¹².

3.2.2 Gog et Magog

La représentation la plus choquante du Mongol est la scène cannibale des soldats mongols dans la seconde illustration de Matthieu Paris. Elle donne une atmosphère

²¹¹ Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons, Jews: Making monsters in Medieval Art*, Princeton University Press, 2003, p. 194.

²¹² Matthieu Paris, *Chronica Majora*, Tome IV, pp.131-3 ; voir aussi J.J. Saunders, « Matthew Paris... », *op. cit.*, p. 123.

eschatologique à la scène et y construit un lien, comme l'indique Suzanne Lewis, entre les soldats mongols et Gog et Magog, le peuple de l'antéchrist²¹³.

Les portes de fer, nommées Portes Caspiennes, construites par Alexandre le Grand, sont généralement situées près de la passe de Darial au centre de la crête du Grande Caucase dans les cartes médiévales²¹⁴. Cette localisation, selon Pline l'Ancien, peut être remontée à l'empereur romain Néron, grâce à la découverte de Domitius Corbulo lors de son expédition en Orient. Depuis l'Antiquité, ces portes étaient considérées comme une barrière permettant de protéger le monde civilisé de l'invasion des peuples sauvages et féroces.

Gog et Magog ont été évoqués pour la première fois dans la Bible comme signe de la fin des temps :

« Quand les mille ans seront accomplis, Satan sera relâché de sa prison. Et il sortira pour séduire les nations qui sont aux quatre coins de la terre, Gog et Magog, afin de les rassembler pour la guerre. » (*Apocalypse* de Jean 20 :7).

D'après Andrew Runni Anderson, l'association entre Gog et Magog et les peuples barbares a commencé au V^e siècle dans la légende d'Alexandre, provoquée par l'invasion des Huns en 395, tribu féroce du nord du Caucase²¹⁵. Par la suite, Gog et Magog ont été associés successivement aux envahisseurs venant du nord : les Alains, les Khazars, les Arabes, les Turcs, les Magyars, les Parthes et les Mongols²¹⁶, transformant ainsi le peuple dévastateur en figure eschatologique. L'effet de panique a été renforcé par l'image de la fin des temps de l'*Apocalypse du pseudo-Methodius*, écrite à la fin du VII^e siècle, elle a eu une énorme influence dans la société médiévale. Selon cette prophétie, Gog et Magog emprisonnés derrière les Portes d'Alexandre se délivreront avant la fin des temps, ils

²¹³ Suzanne Lewis, *The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora*, Cambridge: University of California Press, 1987, p. 287.

²¹⁴ Andrew Runni Anderson, « Alexander at the Caspian Gates », dans *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 59, 1928, pp. 130-132.

²¹⁵ Andrew Runni Anderson, *Alexander's Gate, Gog and Magog, and the Inclosed Nations*, The waverly Press, 1932, pp. 16-19

²¹⁶ *Ibid.*, pp. 12-14.

seront écrasés et éliminés, puis les chrétiens gagneront la victoire finale.²¹⁷

A l'époque de la *Grande Chronique* de Matthieu Paris, l'image du Mongol et l'image de Gog et Magog se superposent sous la perspective eschatologique. Dans les images de Gog et Magog fabriquées après l'invasion des Mongols, nous voyons que certains traits de Gog et Magog semblent être partagés avec les Mongols chez Matthieu Paris. Par exemple, dans un manuscrit du Romance d'Alexandre, réalisé en Angleterre entre 1240 et 1250, aujourd'hui conservé au Trinity College Cambridge (fig. 48), Gog et Magog sont représentés dans un espace décoré d'arbres et divisé en deux parties par des colonnes-plantes qui confèrent une ambiance bocagère et sauvage. Dans la partie gauche, ils sont en train de dévorer de la chair humaine ; dans la partie droite, ils ont avalé un serpent et une grenouille, capturés vivants dans les bois. Les deux cannibales sont représentés de profil, montrant leurs nez écrasés. Ils ont un corps gigantesque et couvert de poils.

Selon l'interprétation de Debra Higgs Strickland, l'image de Gog et Magog est mélangée avec l'image des Juifs rouges des dix tribus perdues d'Israël. Cela se manifeste par le chapeau juif sur la tête d'un personnage dans la partie droite de l'illustration²¹⁸. Pourtant, à notre sens, la superposition subtile entre l'image du Mongol et l'image des Gog et Magog ne devraient pas être ignorée. D'une part, les nourritures immondes, le serpent et la grenouille tenues dans les mains des Gog et Magog de la partie droite, font écho aux descriptions sur l'impureté des aliments des Mongols dans les récits de voyage. Le serpent et la grenouille ont été surtout évoqués par Guillaume de Rubrouk comme nourriture des Mongols²¹⁹. D'autre part, la représentation des cannibales nous rappelle la représentation des Mongols dans les illustrations de la *Grande Chronique* de Matthieu Paris. D'abord, le corps gigantesque des Gog et Magog, par rapport à leurs victimes, correspond bien à la représentation des Mongols chez Matthieu Paris. Sur cette base, la scène du soldat européen percé par la lance du Mongol dans la première illustration de Matthieu Paris semble se transformer en la scène où la victime percée par le couteau de Gog et Magog. De plus, la « coopération monstrueuse » entre Gog et Magog – l'un

²¹⁷ Andrew Runni Anderson, *Alexander's Gate...*, op. cit., pp. 48-49.

²¹⁸ Debra Higgs Strickland, *Saracens...* op. cit., pp. 232-234.

²¹⁹ Guillaume de Rubrouk, *Voyage...* op. cit., pp. 99-100.

s'occupe à tuer sa victime, l'autre griffe ses cheveux pour le bien stabiliser en dévorant une jambe – nous fait penser à la « coopération monstrueuse » entre les deux Mongols cannibales de la seconde illustration de la *Grande Chronique*, que nous avons montrée précédemment.

3.2.3 Corps démonique

La représentation de la violence et de la cruauté dans les deux illustrations de la *Grande Chronique* s'accompagne de la représentation anormale et grotesque du corps des soldats mongols, faisant écho aux images démoniques. Par exemple, l'action centrale du tableau – un soldat mongol rôtit sa victime sur le feu – emprunte probablement à la scène infernale de la torture épouvantable des damnés, comme nous le voyons dans la frise du tympan de l'abbatiale Sainte-Foy de Conques (fig. 49). Un homme est rôti à la broche par un démon, représenté de profil avec une tête de lièvre. Elle emprunte aussi à la scène infernale de l'*Hortus deliciarum* d'Herrade de Landsberg, réalisé autour 1180, où nous voyons dans le côté gauche du tableau, deux hommes jetés par les démons vers le feu de la cheminée. En ce sens, le feu qui brûle le corps du prisonnier nous rappelle le feu infernal et provoque un imaginaire plus effrayant de la vie après la mort, qui transforme les Mongols en démons infernaux.

Un double corps anormal apparaît à gauche de la scène : les deux soldats mongols sont en train de tuer et de manger leurs victimes. La partie inférieure de leurs deux corps se superpose parfaitement, renforçant, dans une certaine mesure, leur monstruosité : ils semblent partager un seul corps, mais portent une double tête. Cette invention du « monstre à deux têtes » nous conduit à voir une sorte de coopération monstrueuse qui se déroule comme une image de la guillotine et de la « machine meurtrière » : l'un des soldats mongols au visage grotesque dévore des bras humains en assoyant sur le dos d'un pauvre prisonnier qui vient d'être décapité par un bourreau mongol avec une hache, arme sauvage et puissante attribuée particulièrement aux peuples de la steppe, qui fait écho à l'arc sur l'arbre en marge du tableau.

3.3 Du soldat au cannibale : quand la peur prend sa forme

Les deux illustrations de la *Grande Chronique* de Matthieu Paris constituent une représentation monstrueuse des Mongols au XIII^e siècle. Elles ne montrent pas seulement des scènes de bataille, comme les illustrations fabriquées en l'Europe de l'Est, mais elles fonctionnent comme des images de la peur qui provoquent l'effroi et la terreur en manifestant la soif de sang des Mongols et leur monstruosité.

Voici comment l'image donne une visibilité du carnage des Mongols à travers la représentation du sang et de la chair.

La première illustration représente le portrait d'un soldat mongol à cheval. Il porte un casque pointu avec une plaque de garde devant le nez. Sous les jambes d'un cheval mongol, nous voyons deux soldats européens, l'un est recroquevillé et blessé par la lance du soldat mongol, l'autre est allongé par terre, représenté nu. À côté de la scène, il y a des inscriptions en latin « *Formidabile exterminium Tartarorum* » (une destruction formidable des Tartares) qui provoquent, avec l'image, l'effet épouvantable de la scène du massacre. Le corps nu du prisonnier, détail anormal et inattendu, nous frappe à première vue. C'est un phénomène qui est rarement vu dans les autres scènes de batailles dans la *Grande Chronique*.

La représentation du nu chez Matthieu Paris est d'abord une manière efficace de montrer un contraste entre le soldat mongol et le soldat européen en présentant la fragilité et l'impuissance du corps défait, exposé devant la force de l'armée mongole. De plus, à notre sens, cette représentation du nu implique et prédit probablement une image cannibale du Mongol qui apparaît, de manière étonnante, dans la seconde illustration de la *Grande Chronique*. C'est une scène de cannibalisme, accentuée par les inscriptions « *Nephandi Tartares vel Tattari Humanis carnibus vescentes* »²²⁰ : les Mongols sont en train de manger leurs prisonniers qui ont été représentés tout à fait nus. Dans cette scène, il

²²⁰ Voir Suzanne Lewis, *The Art of Matthe...op. cit.*, p. 287.

est étonnant de remarquer la manière dont l'image nous fait voir une superposition de la scène de cannibalisme et de la scène du massacre : le corps des prisonniers se transforme, à travers leur corps nu et sanglant, en chair humaine pour le banquet cannibale des soldats mongols. Cette fois, ce n'est pas seulement le corps des Mongols qui montre leur monstruosité, mais le corps de leurs victimes qui provoque la panique et participe à la construction de l'image du monstre. Tout ceci transforme totalement les soldats mongols en cannibales.

Par ailleurs, cette « exposition » des chairs sanglantes accompagne un « épanouissement » de la couleur rouge. Nous voyons une intensité du rouge, couleur du sang, dans toute la scène : les flammes rouges sur le gril ; le surgissement du sang de la tête ; le bras et la jambe tranchés ; les inscriptions latines en rouge : *Nephandi Tartares vel Tattari Humanis carnibus vescentes*. Ces inscriptions se trouvent justement à côté d'un soldat mongol qui est en train de dévorer une jambe humaine et qui tient une autre jambe tranchée dans la main, comme un verre rempli de sang. De plus, Matthieu Paris montre subtilement l'écoulement du sang : c'est le sang de la jambe qui coule et forme les inscriptions sanglantes. Nous voyons ainsi une image cannibale construite par du sang et des chairs, autrement-dit, quand des corps deviennent chair, les soldats mongols deviennent monstres.

3.4 Un œil prophétique : la scène de la fin des temps

Le cannibalisme établit un lien entre les Mongols et les peuples eschatologiques associés à la grande peur de la fin des temps. Suzanne Lewis fait une série d'analyses dans son ouvrage sur l'organisation prophétique de la *Grande Chronique*. Elle remarque que l'histoire de Matthieu Paris s'inscrit dans la tradition prophétique de *Pseudo-Methodius* et a été profondément influencée par la prophétie de Joachim de Flore (v. 1135-1202).

Selon Suzanne Lewis, l'organisation de la *Grande Chronique* correspond précisément à la division prophétique de Joachim, que nous avons évoquée précédemment. Au début de la chronique, au pied de la page 30 de l'annuaire original de Wendover, une *Nativité* a

été insérée par Matthieu Paris pour manifester le dévoilement de l'âge du Fils²²¹. Nous voyons une scène remplie par le regard intensif sur l'enfant Jésus, signe d'un nouvel âge (fig. 50) : la Vierge regarde attentivement son bébé dans la crèche en s'appuyant sur un coude en position semi-couchée ; à sa droite, un bœuf et un âne apparaissent et regardent cette nouvelle vie ; un rideau se lève légèrement derrière la tête de la Vierge, il dévoile et inaugure l'âge du Fils, marqué par la naissance du Jésus. Accompagnant cette image, Matthieu Paris ajoute des inscriptions :

Et une panique s'ancre au sein de Chrétienté.
Cum fuerint anni transacti mille ducenti
Et quinquaginta post partum Virgins almae,
Tunc Antichristus mascentur daemone plenus²²²

Les inscriptions et l'image au tout début de la chronique nous conduisent à voir un cadre prophétique pour la narration de Matthieu Paris : l'histoire commence par l'incarnation du Christ et finit par l'arrivée de l'antéchrist. Cela signifie qu'au tout début de la chronique, Matthieu Paris a déjà prévu la fin de son histoire dans une perspective eschatologique. D'après Suzanne Lewis, Matthieu Paris a été tellement influencé par la prophétie de Joachim qu'il voulait terminer la *Grande Chronique* vers 1240, la date de l'invasion mongole. Il liste les nombreux événements qui se passent successivement avant la fin de la sixième période, parmi eux, la crise violente de l'invasion mongole occupe une première place qui inaugure la fin des temps²²³. Enfin, ces inscriptions prophétiques qui apparaissent au début de la chronique et proclament le commencement de l'histoire, réapparaissent à la fin de la chronique et annoncent la fin du monde en accompagnant les lettres concernant l'invasion mongole entre 1241 et 1242 dans le *Liber Additamentorum*²²⁴.

²²¹ Voir Suzanne Lewis, *The Art of Matthew Paris...*, op. cit., p. 102.

²²² Matthieu Paris, *Chronica Majora*, Tome VI. p.80; voir aussi Voir Suzanne Lewis, *The Art of Matthew Paris...*, op. cit., p. 102; Marjorie Reeves, *The Influence of Prophecy in Middle Ages: A Study in Joachimism*, Oxford, The Clarendon Press, 1969, p. 49.

²²³ Voir Suzanne Lewis, *The Art of Matthew Paris...*, op. cit., pp. 102-104, p. 288.

²²⁴ *Ibid.*, pp. 103-104.

La préoccupation eschatologique de Matthieu Paris, fortement influencée par la prophétie de pseudo-Methodius et celle de Joachim de Flore, devient visible, de manière discrète mais efficace, dans la seconde illustration concernant les Mongols de la *Grande Chronique*. Dans la marge droite de la page, nous voyons une femme capturée, ses mains et ses cheveux attachés au tronc d'un arbre. Cette représentation a été souvent associée à la description de la lettre écrite par Ivo de Narbonne à l'archevêque de Bordeaux Gerald de Mulemort qui semble impliquer le destin indésirable de cette femme²²⁵ :

[...] Les femmes vieilles et laides étaient données à ces anthropophages, comme on les appelle vulgairement pour leur servir de nourriture pendant la journée. Quant à celles qui étaient belles, ils s'abstenaient de les manger, mais malgré leurs cris et leurs lamentations, ils les étouffaient sous la multitude des viols qu'ils leur faisaient subir. Ils souillaient les vierges jusqu'à leur faire rendre l'âme ; puis leur coupant les mamelles qu'ils réservaient pour leurs chefs comme un manger délicieux ils se repaissaient avec gloutonnerie de ces corps vierges [...] ²²⁶

Pourtant, dans l'illustration, Matthieu Paris ne représente aucun détail de la description de la lettre ; en revanche, il tente de représenter une dimension psychologique à travers la réaction de la femme capturée. C'est le seul personnage de la scène qui est en train de regarder le carnage ! Un cheval mongol grimpe par ses jambes avant sur un arbre pour mâcher des feuilles et son corps gigantesque se trouve justement au-dessus de la tête femme capturée, la séparant de la scène de cannibalisme qui se joue devant ses yeux. Selon Suzanne Lewis, ce cheval correspond à une description de Matthieu Paris dans *l'annuaire* en 1240 : « ils ont des chevaux grands et forts qui se nourrissent de feuillages et même d'arbres »²²⁷. Peut-on imaginer ce que voit réellement cette pauvre femme ? Elle est plongée dans la grande ombre du cheval mongol et ouvre grand ses yeux effrayés en souffrant une oppression sauvage. En suivant son regard, nous

²²⁵ *Ibid.*, p. 287.

²²⁶ Matthieu Paris, *Chronica Majora*, Tome IV, p. 371.

²²⁷ *Ibid.*, p. 287.

voyons le sexe du cheval²²⁸, ce détail semble, de manière obscure, impliquer la sexualité incontrôlée des Mongols qui a été confirmée dans la lettre d'Ivo de Narbonne²²⁹.

Néanmoins, la peur fonctionne doublement dans la scène. A travers une fente entre les jambes du cheval, la femme pourrait apercevoir les Tartares cannibales en train de massacrer et dévorer ses compatriotes ! A notre sens, c'est un œil témoin ou même prophétique, elle ne voit pas seulement une scène d'invasion, mais Matthieu Paris lui fait observer une scène de cannibalisme qui nous conduit à voir, à travers les yeux de cette femme, que Gog et Magog mangent les peuples dans le monde en annonçant la fin des temps.

Parallèlement, ce genre de regard prophétique est apparu en nombre dans les illustrations du *Dyson Perrins Apocalypse*, un manuscrit contemporain qui a été fabriqué en Angleterre en 1260, dans lequel les scènes de l'Apocalypse sont encadrées et saint Jean se situe toujours en dehors du cadre, dans la marge de la page (fig. 51). Il est en train d'entrevoir discrètement, avec des postures diverses, les scènes apocalyptiques à travers un petit trou dans le cadre. Le cadre fonctionne, de la même manière que le cheval chez Matthieu Paris, comme un séparateur entre le spectateur et la scène, entre le temps actuel et le temps futur, entre la réalité et la vision. Le regard de la femme capturée est témoin de l'arrivée de l'antéchrist et dévoile l'avènement du nouvel âge du Saint-Esprit, comme nous avons vu dans la *Nativité du Christ* au début de la *Grande Chronique*, que le regard de la Vierge est témoin de l'âge du Fils.

En ce sens, cette pauvre femme, en tant que seul témoin qui reste vivant dans la scène, nous manifeste une double peur. D'une part, une peur de la violence corporelle qui est visuellement impliquée dans l'image par la grande ombre du cheval mongol et qui fait parfaitement écho aux lettres d'Ivo de Narbonne ; d'autre part, une peur des Gog et Magog : la femme voit de ses propres yeux Gog et Magog dans le banquet cannibale des soldats mongols qui annoncent l'approche de la fin des temps. Les yeux effrayés de la femme baignent dans une grande peur qui prend sa racine dans l'angoisse et la crainte

²²⁸ Je remercie Monsieur Jean-Claude Bonne m'avoir indiqué ce détail intéressant.

²²⁹ Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons, Jew...*, op. cit., pp. 194-195.

millénaires et elles transmettent cette peur à tous les spectateurs médiévaux devant cette illustration.

IV. Le repas du Tartare

En plus du carnage des Mongols, la cruauté de leur habitude alimentaire joue un rôle fondamental dans la construction du Mongol cannibale dans la *Grande Chronique* de Matthieu Paris et fait un rapprochement entre le Mongol et Gog et Magog²³⁰. Que mangent les Mongols ? Autour de la période de la rédaction de la *Grande Chronique*, des rumeurs concernant la cuisine mongole circulent considérablement dans la communauté chrétienne à travers les lettres, les récits de voyage et les chroniques. Ils constituent un réseau pour comprendre la conception de Matthieu Paris et participent, d'une manière potentielle, à la création de l'image du Mongol.

La première description latine du cannibalisme mongol a été probablement faite par un archevêque russe dans une lettre après l'invasion mongole de Kiev, elle a été enregistrée dans la *Grande Chronique* de Matthieu Paris en 1244²³¹. L'archevêque a mentionné que les Mongols « mangent de chair de cheval, de chien et d'autres animaux immondes, au besoin même ils mangent de la chair humaine. Ces chairs cependant ne sont pas crues, mais cuites »²³². Cette préférence diabolique a été évoquée plusieurs fois dans la *Grande Chronique*. Une lettre attribuée à Landgrave de Thuringia en 1242 a montré par exemple leur attitude vorace : « ils mangent les chairs humaines, les grenouilles et les serpents »²³³.

Une autre habitude épouvantable de la cuisine des Mongols est leur soif de sang qui a été évoquée également à plusieurs reprises dans la chronique : « Ils se nourrissent de

²³⁰ Debra Higgs Strickland, *Saracens, Demons, Jew...*, *op.cit.*, pp.194-195. Voir Suzanne Lewis, *The Art of Matthew Paris...*, *op. cit.*, p. 286.

²³¹ Geogory Guzman, « Reports of Mongol Cannibalism in the 13th Century Latin Sources : Oriental Fact or Western Fiction ? », dans Scott Westrem, ed., *Discovery New World : Essays on Medieval Exploration and Imagination*, New York : Garland, 1991, p. 34.

²³² J.A. Giles, *English History from the year 1235-1273*, London: George Bell, 1853.

²³³ Kim M. Philipps, *Before Orientalism: Asian Peoples and Cultures in European Travel Writing, 1245-1510*, Universetv of Pennsylvania Press, 2013, p. 91.

chair crue et même de chair humaine »²³⁴; « ils ont soif de sang, et qui en boivent, qui déchirent et dévorent la chair des chiens et même la chair humaine [...] » ; « ils boivent avec délices le sang tout chaud de leurs troupeaux [...] Ils boivent du sang, de l'eau et du lait »²³⁵. Les textes sanglants font écho à l'intensité de la couleur rouge dans le « banquet cannibale » de l'illustration que nous avons montré plus haut.

En outre, dans l'*Historia Tartarorum*, écrite par Simon Saint-Quentin dès 1248, il est mentionné la manière de cuisiner et manger des Mongols puisqu'ils « dévorent la chair humaine comme le lion, mais préfèrent plutôt la rôtir sur le feu que la bouillir »²³⁶. Cette description trouve son image dans l'illustration de la *Grande Chronique* – un soldat mongol rôtit sa victime sur le feu qui se trouve au centre de la vignette²³⁷.

Sur cette base, la scène la plus cruelle et impitoyable apparaît dans la lettre d'Ivo de Narbonne en 1243 que nous avons cité ci-dessus, elle accompagne l'illustration terrifiante du banquet cannibale des soldats mongols. Cette lettre a eu une grande diffusion après le concile de Lyon et par la suite a influencé l'écriture des récits de voyages. Par exemple, dans le récit du voyage *Historia Mongolorum quos nos Tartaros appellamus*, réalisée par le missionnaire Jean de Plan Carpin (1182-1252), il raconte précisément les coutumes et les aliments des Mongols. D'une part, sa description s'est basée sur la description de l'archevêque russe, d'autre part, elle a renforcé l'habitude immonde de la cuisine mongole²³⁸ :

« Leurs viandes sont tout ce qui se peut manger, comme chiens, loups, renards et chevaux, et même, en cas de nécessité, ne font-ils point difficulté de manger de la chair humaine [...] Ils mangent aussi toutes les ordures que leurs juments jettent dehors avec leurs poulains ; nous les avons vus même manger des poux, des rats et des souris. »

²³⁴ Matthieu Paris, *Chronica Majora*, Tome III, pp. 334-335.

²³⁵ *Ibid.*, Tome.6, pp. 5-6.

²³⁶ Geogory Guzman, « Reports... », *op. cit.*, pp. 31-68; Jean Richard, « Simone de Saint-Quentin. Histoires des Tartares », dans *Documents relatifs à l'histoire des croisades*, Tome VIII, 1965.

²³⁷ Le texte original de Simon Saint-Quentin est malheureusement perdu, mais quelques parties importantes ont été enregistrées dans le *Speculum Historial* de Vincent de Beauvais, un ouvrage encyclopédique publié en 1248.

²³⁸ Jean de Plan Carpin, *Histoire...op. cit.*, p. 44.

Dans un autre rapport sur les Mongols la *Ystoria Mongalorum*, réalisée par un franciscain C. de Bridia le 30 juillet 1247 et commandée par Boguslaus en Pologne²³⁹, nous retrouvons, encore une fois, la description de l'habitude immonde et vorace de la cuisine mongole²⁴⁰ :

« Ils mangent immodérément toutes les formes de nourriture impure, les loups, les renards, les chiens, les charognes, le placenta d'animaux, les souris et, si nécessaire, la chair humaine. De même, ils ne rejettent aucune espèce d'oiseau, mais mangent propre et impur. Ils n'utilisent pas de serviettes ou de nappes au dîner et mangent donc dans la saleté excessive. Ils lavent rarement et très mal leurs plateaux, de même que leurs cuillères. »²⁴¹

Il se voit clairement que le goût du sang et de la viande et la mode sauvage de manger, de manière exagéré et répétitive, sont attribués aux Mongols dans la *Grande Chronique* et dans les récits de voyage. A cette époque, l'accusation de cannibalisme n'a pas seulement été adressée aux Mongols, mais elle se répand sur la grande terre orientale. Par exemple, Jean de Plan Carpin a mentionné la pratique cannibale dans le rituel des funérailles au Tibet dans son *Histoire des Mongols*²⁴² ; Guillaume de Rubrouk a également décrit dans son récit du voyage que les Tibétains avaient une tradition de manger ses parents après leur mort²⁴³.

La description de la nourriture, comme la représentation du corps, s'inscrit dans l'intention d'établir une frontière entre soi et l'autre dans la société médiévale. En ce sens, la cuisine des Mongols peut être considérée comme « cuisine des ennemis » qui plonge ses racines au plus profond de la tradition de construction de l'Autre et de la barbarie

²³⁹ George D. Painter, « The Tartar Relation : Edited, with introduction, translation, and commentary », dans R.A.Skelton, Thomas E. Marston, et George D.Painter ed., *The Vinland map and the Tartar Relation*, new haven and london/ Yalu university press, 1995, pp. 21-52.

²⁴⁰ L'*Ystoria Mongalorum* a été publiée pour la première fois dans la carte du Vinland, aujourd'hui conservée à la bibliothèque Beineck de Yale. Ce rapport a été considéré comme une source importante pour en apprendre davantage sur le voyage de Carpin entre 1245-1247 et connaître la coutume, la vie, la religion des Mongols.

²⁴¹ Le texte est cité dans George D. Painter, « The Tartar Relation... », *op. cit.*, pp. 54-97.

²⁴² *Ibid.*, pp. 34-35.

²⁴³ Guillaume de Rubrouk, *Voyage...op. cit.*, p. 234.

depuis l'Antiquité²⁴⁴. La pratique cannibale avait été rattachée successivement aux Huns, aux Scythes, et aux Indiens²⁴⁵. A l'époque de Matthieu Paris, la peur augmente ! L'Apocalypse syriaque de Daniel, rédigée en 629, montre que Gog et Magog mangent des cadavres, du sang et toutes les autres choses immondes. L'Apocalypse de Pseudo-Methodius décrit une scène misérable après l'invasion des Gog et Magog dans le monde, en se concentrant spécifiquement sur leur cruauté et leur sauvagerie de la cuisine. Gog et Magog mangent « de la chair humaine, boivent du sang de bêtes sauvages et mangent les choses rampantes de la terre, des souris, des serpents et des scorpions, et tous les reptiles immondes qui rampent sur le sol, et même des corps d'animaux abominables et des bétails avortés ». De plus, ils « massacreront les enfants et les donneront à leurs mères et les forceront à manger les corps de leurs fils. Ils mangent même des chiens et des chatons morts et toute sorte d'imagination »²⁴⁶. Les nourritures épouvantable de Gog et Magog nous rappelle aux celles des Mongols décrites dans les récits de voyage, et dans ce cas, le banquet cannibale du Mongol se transforme en banquet eschatologique.

Conclusion

L'image du Mongol dans la *Grande Chronique* de Matthieu Paris touche, de manière efficace et subtile, la question de la corporéité qui nous permet de voir le processus de construction d'un corps d'altérité et d'un corps d'ennemi. La déformation et la transformation du corps des Mongols et la représentation du sang et de la chair de leurs victimes montrent une image du Mongol totalement irréaliste en manifestant, cependant, une image bien réelle de la peur à la fin du Moyen Âge. En ce sens, c'est l'angoisse et la terreur eschatologiques qui participent à la fabrication de l'image du Mongol, autrement dit, une nouvelle image de la peur, qui se nourrit de Notre peur en provoquant la peur de

²⁴⁴ Kim M. Phillips, *Before Orientalism*, op. cit., p. 75.

²⁴⁵ Vincent Vandenberg, *De chair et de sang Images et pratiques du cannibalisme de l'Antiquité au Moyen Âge*, presses universitaires François-Rabelais, 2014, p. 351.

²⁴⁶ E.J. Van Donzel and A.B. Schmidt ed., *Gog and Magog in Early Eastern Christian and Islamic Sources Sallam's Quest for Alexander's Wall*, 2010, pp. 48-49.

l'Autre.

Deuxième partie

Chapitre IV

Le désir de conversion : la représentation du Mongol dans la perspective de la mission en Orient

Le 11 décembre 1241, Ögedei Khan, fils et héritier de Gengis Khan, décède. La nouvelle de sa mort s'est propagée dans l'armée mongole lorsque l'attaque de celle-ci, dirigée par Batu, était dans l'impasse au bord de la mer Adriatique. Cette double raison l'oblige à retirer des troupes de Hongrie en 1244 et à refluer vers l'Orient pour participer à l'élection du nouveau khan. La crise de panique provoquée par l'invasion mongole en Europe a été calmée et l'horrible menace militaire a progressivement faibli²⁴⁷.

En même temps, les recherches sur cet ennemi oriental, étrange et puissant, commencent être déployées pas à pas au sein de la communauté chrétienne. Les chrétiens veulent avoir des informations détaillées sur leur vie, leur coutume et leur religion. De plus, comme nous l'avons rappelé plus haut, le pape a essayé d'établir une relation avec les mongols et de les convertir au christianisme. Les missionnaires pionniers envoyés par le pape sont les franciscains et les dominicains. Au printemps 1245, le Pape Innocent IV envoya un franciscain Jean du Plan Carpin aux Mongols; en 1248, Louis IX envoya une ambassade menée par un dominicain Ascelin de Lombardie afin de répondre à l'ambassade mongole envoyée par Güyük Khan cette même année. Des rumeurs sur la conversion du khan mongol circulent en Europe²⁴⁸. Ces premières missions ont porté grand fruit au niveau de la connaissance sur les mongols bien que le contact avec eux n'obtienne pas de réponse positive de la part du khan sur le sujet de la conversion. Cependant l'attitude arrogante du khan mongol ne décourage pas le désir des missionnaires vers l'Orient, les activités missionnaires entre les chrétiens et les mongols continuent sans interruption sur le territoire oriental jusqu'à la fin du XIV^e siècle.

A partir du XIV^e siècle, une nouvelle image du mongol apparaît dans les peintures italiennes. D'une part, il s'agit d'une image plus précise et détaillée que l'image du cannibale dans la *Grande chronique de Matthieu Paris* au niveau de la représentation du visage, du costume et de la coiffure ; d'autre part, le mongol n'a plus été représenté

²⁴⁷ 皮库林等 著, 陈弘法 译,《蒙古西征研究》, 内蒙古人民出版社, 2015 年, pp. 159-162.

²⁴⁸ Christine Gadrat, *Une Image de l'Orient au XIV^e siècle : les Mirabilia descripta de Jordan Catala de Sévérac*, École des Chartres, 2005, pp. 17-19.

comme monstre terrifiant et menaçant et il ne joue pas de rôle péjoratif comme bourreau dans la flagellation du Christ : le bourreau est souvent représenté comme Sarrasin ou Juif. Le banquet cannibale des Mongols chez Matthieu Paris a disparu, avec les mangeurs sauvages de chair humaine, à présent il lève sa tête. Dans *le Martyre de saint Pierre* de Giotto (fig. 52-53.). Nous sommes conduits à voir une figure mongole qui apparaît dans la foule à gauche du tableau, portant une natte dans le dos, qui a un visage typiquement asiatique et porte une robe mongole avec le col croisé. Ce mongol est en train de tendre le cou pour mieux voir le martyr de saint Pierre sur la croix. Dans une fresque de la chapelle de la cathédrale de Prato, réalisée par Agnolo Gaddi entre 1392-1395, une figure mongole, marquée surtout par ses yeux bridés et son nez aplati, apparaît à nouveau dans la foule au moment du martyre de Marguerite d'Antioch (fig. 16-17).

Le regard curieux de la figure mongole récurrente dans les peintures italiennes du Trecento, en particulier dans le sujet du martyr ou de la Crucifixion, transforme la figure mongole en spectateur, témoin ou païen attendant la conversion dans une perspective de la mission évangélique et transforme l'image de la peur en image de la conversion.

Partie I

La conversion non-violente et le regard *in situ* : la scène du martyre dans la salle capitulaire du couvent Saint-François de Sienne

Le *Martyre des frères franciscains*, réalisé par Ambrogio Lorenzetti et placé initialement dans la salle capitulaire du couvent Saint-François de Sienne, situe la scène du martyre dans une ambiance orientale, dans laquelle, la représentation des figures orientales n'est pas seulement un exotisme imaginaire, mais constitue une description minutieuse de leur apparence et leur costume extrêmement proche de la réalité. Parmi elles, les deux figures mongoles ont les traits conformes aux Mongols : la face plate et large, les yeux bridés, le chapeau pointu à un seul ou double rebord avec une plume au sommet. Ces spectateurs orientaux, y compris le roi mongol, sont en train de tendre le cou pour mieux voir le martyre des frères franciscains.

Accompagnant cette ambiance orientale, c'est une ambiance d'angoisse qui frappe les yeux des spectateurs. Elle a été subtilement dépeinte par Ambrogio Lorenzetti, impliquée par l'expression et le geste des spectateurs : les yeux absorbés, les sourcils froncés, la posture passive... Comment comprendre cette double ambiance dans une scène de martyre ? L'œuvre d'Ambrogio Lorenzetti nous invite à voir comment une image du Mongol, représentée comme image de la conversion, joue un rôle efficace dans la construction de l'identité et de la mémoire collective de la communauté franciscaine au XIV^e siècle.

I. Les données documentaires

Les deux fresques *Martyre des frères franciscains* et *Investiture de saint Louis de Toulouse* attribuées à la main d'Ambrogio Lorenzetti, avec la *Crucifixion* et la *Résurrection* de son frère Pietro Lorenzetti, appartiennent à un cycle de fresques qui, à l'origine, ont été placées dans la salle capitulaire du couvent Saint François de Sienne et ont été découvertes par l'historien de l'art Gaetano Milanesi en 1855²⁴⁹.

En 1857, certaines fresques ont été déplacées de la salle capitulaire, y compris la *Crucifixion* de Pietro Lorenzetti et les deux scènes d'Ambrogio Lorenzetti, pour être respectivement placées dans la Chapelle Bardini Piccolomini et la Chapelle Piccolomini Tadeschini du couvent Saint-François de Sienne où elles se trouve encore aujourd'hui²⁵⁰. Par la suite, deux fragments ont été retrouvés dans le cloître pendant le travail de restauration en 1976. L'un représente un paysage avec un port, un château et une muraille, et de l'autre ne reste qu'une petite partie qui semble représenter une architecture. Les fresques sont tellement endommagées que nous ne pouvons pas en reconnaître les sujets ; cependant, grâce à la documentation de Ghiberti et de Vasari, et aux récits missionnaires, nous savons aujourd'hui qu'il s'agit de la représentation du martyre des franciscains à Tana en Inde le 9 avril 1321²⁵¹.

En 1339, le travail de renouvellement du décor du couvent Saint-François fut financé par le gouvernement de Sienne à la demande de la communauté franciscaine. Le programme iconographique de la salle capitulaire et du cloître était une œuvre collaborative de la grande famille Petroni de Sienne et des frères franciscains²⁵². Il est important d'indiquer la relation existant entre le martyre, le sujet principal des fresques,

²⁴⁹ S. Maureen Burke, « The Martyrdom of the Franciscans by Ambrogio Lorenzetti », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65 : H.4, 2002, p. 460.

²⁵⁰ Voir Max Seidel, « A Rediscovered Masterpiece by Ambrogio Lorenzetti : on the restorations in the convent of San Francesco at Siena », Seidel, *Italian Art of the Middle Ages and the Renaissance*, 2 vols., Venice, Marsilio, 2005, vol.1, p. 404.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 399.

²⁵² Diana Norman, « The Three Cities Compared : Patrons, Politics and Art », *Diana Norman, Siena, Florence and Padua : Society and Religion 1280-1400*, Yalu University Press, 1995, pp. 23-25.

et l'identité de ces deux patronages. La famille Petroni avait établi un lien entre son nom latin *Petrus* et celui de Pietro da Siena, le premier martyr de Sienne. Ce dernier est la figure centrale de la fresque du martyr à Tana sur le mur du cloître, et devient le protecteur de Sienne, comme l'indique dans la marge de la fresque : « *Protege Petre Senas, o martir prime Senensis, Semper ab offensis protege, Petre, Senas* »²⁵³. Il est ainsi évident de voir une volonté de favoriser le rapprochement avec le héros de la ville²⁵⁴. Le deuxième patronage, celui de la communauté des frères franciscains, a des raisons plus manifestes de choisir le martyr comme sujet essentiel des fresques dans son couvent, qui constitue un lieu de commémoration des événements contemporains : les martyrs des frères franciscains en Orient au XIV^e siècle. Parmi ces martyrs, selon Roxann Prazniak, une partie était des Franciscains Spirituels qui s'étaient exilés en terre orientale à cause de leur condamnation pour d'hérésie par l'Église. Cela fait écho à la canonisation de saint Louis de Toulouse en 1317, représentée dans l'autre fresque. Saint Louis était un fervent disciple de Pietro Giovanni Olivi, le pionnier du mouvement spirituel dans les régions du Languedoc et de la Toscane²⁵⁵. Cela nous conduit à placer les fresques de la salle capitulaire dans la pratique particulière du martyr et ce, dans le contexte religieux et politique du XIV^e siècle dont nous allons parler par la suite.

II. Les orientaux dans le *Martyre des frères franciscains*

Il convient de s'arrêter d'abord sur l'une des fresques d'Ambrogio Lorenzetti le *Martyre des frères franciscains* (fig. 54), où les orientaux jouent un rôle remarquable dans deux dimensions. D'une part, ils participent à la construction de l'imaginaire d'une terre lointaine et de l'ambiance exotique de la scène. Leurs visages, leurs costumes et coiffures

²⁵³ Max Seidel, « Gli affreschi di Ambrogio Lorenzetti nel chiostro di San Francesco a Siena. Ricostruzione e datazione », *Prospettiva*, vol.8, 1979, p. 11; G.H. Edgell, « Le martyr du frère Pierre de Sienne et de ses compagnons à Tana, fresques d'Ambrogio Lorenzetti », *La Gazette des Beaux-Arts*, 71, 1929, p. 40.

²⁵⁴ Maurizio Peleggi, « Shifting Alterity : The Mongol in the Late Middle Ages », *Travellers, Intellectuals, and the World Beyond Medieval Europe*, Muldoon, James, 1935, pp. 323-325.

²⁵⁵ Roxann Prazniak, « Siena on the Silk Roads: Ambrogio Lorenzetti and the Mongol Global Century, 1250–1350 », *Journal of World History*, 21. 2, 2010, p. 202, p. 211.

ont été précisément représentés, en particulier les deux figures typiquement mongoles, qui ont des traits parfaitement réalistes comme le visage plat et large, les yeux bridés et des chapeaux pointus avec un rebord devant et derrière, dont le sommet est décoré par une plume²⁵⁶. D'autre part, devant le martyre des frères franciscains, ces personnages orientaux montrent une dimension de l'humanité rarement vue à l'époque, ils jouent donc un rôle de spectateur et de témoin du sacrifice à travers leurs regards attentifs et leurs réactions émotionnelles.

Ces deux dimensions sont souvent évoquées par les historiens de l'art dans la discussion autour des images du Mongol de la scène du martyre. Mario Bussagli remarque les visages caractéristiques des figures de l'Asie centrale²⁵⁷. A travers les costumes et l'apparence des Mongols, S. Maureen Burke pour situe pour la première fois le lieu du martyre dans la ville d'Almaliq en Asie centrale²⁵⁸. Au-delà des recherches sur la représentation ethnographique de la figure, les historiens de l'art prêtent de plus en plus attention au rôle des personnages orientaux dans la scène du martyre à travers la représentation de leur expression et de leur attitude. G.H. Edgell fait attention à la description subtile des expressions sur les visages des personnages. Maurizio Peleggi analyse en détail ce nouveau phénomène. D'après lui, les témoins asiatiques de l'exécution des frères franciscains ont été considérés comme un « commentaire moral » qui montre une « piété » dans la scène du martyre par rapport à la cruauté des musulmans²⁵⁹. En outre, Roxann Prazniak remarque la volonté sensible de représenter un « appel de la paix » des frères franciscains devant la scène violente du massacre à travers les gestes des spectateurs orientaux, et l'explique par la complexité du contexte socio-

²⁵⁶ Jusqu'à présent, nous n'avons aucun document qui enregistre un voyage en Orient d'Ambrogio Lorenzetti en compagnie des missionnaires ou des marchands italiens, mais l'épreuve visuelle directe de l'image nous permet de supposer que ce peintre a eu l'opportunité de voir les Mongols (peut-être des esclaves mongols) dans son pays, ou au moins connaître les motifs de la figure mongole circulant entre l'Europe et l'Asie à cette époque, voir Roxann Prazniak, « Siena on... », *op.cit.*, pp. 204-207; Jun Li 李军, 《丝绸之路上的跨文化文艺复兴-楼璣<耕织图>与安布罗乔·洛伦采蒂<好政府的寓言>的再研究》, 香港浸会大学《饶宗颐国学学院院刊》, 2017年总第四期, pp.243-245; Anne McClanan, «The Strange Lands of Ambrogio Lorenzetti», *The Art, Science, and Technologie of Medieval Travel*, Robert Bork et Andrea Kann ed., Ashgate Publishing Company, 2008, pp. 83-87

²⁵⁷ Mario Bussagli, *Culture e civiltà dell'Asie Centrale*, Turin, 1970, p. 261.

²⁵⁸ S. Maureen Burke, « The Martyrdom... », *op. cit.*, pp. 478-483.

²⁵⁹ Voir Maurizio Peleggi, « Shifting Alterity... », *op. cit.*, pp. 323-239.

politique de l'époque²⁶⁰. Cette recherche se place dans la continuité de ces études sur le rôle du Mongol, elle le considère, d'une part, du point de vue de la théologie et de la pratique du martyre ; d'autre part, elle l'analyse avec un regard rapproché à partir d'une série de détails subtilement élaborés qui nous permettent de mieux comprendre l'intention de Lorenzetti de construire une image de conversion dans la scène du massacre.

III. Le choix du sujet : le lieu du martyre

L'interprétation de la fresque du *Martyre des frères franciscains* commence par la confirmation de son sujet : il convient de se demander dans quel contexte et quel lieu se passe exactement le martyre. Pour essayer de répondre à ces questions, il faut revenir aux informations visuelles présentes dans la scène du martyre et les comparer aux informations textuelles des récits du martyre entre les XII^e-XIII^e siècles. Les historiens d'art ont attribué successivement le lieu du martyre à Ceuta, à Tana et à Almalyq.

a. Le martyre à Ceuta

Le martyre de Ceuta au Maroc eut lieu en octobre 1227, après les martyrs franciscains de Marrackech en 1220, et appartient à la première génération de martyrs de l'Ordre qui se rendirent en terre étrangère pour convertir les infidèles comme leur fondateur saint François. Le récit de l'événement est documenté dans le *Martyrologe romain* :

« À Ceuta au Maroc, en 1227, la passion des sept premiers saints martyrs de l'Ordre des Mineurs : Daniel, Samuel, Ange, Léon, Nicolas et Hugolin, prêtres, ainsi que Domne, religieux. Envoyés par le frère Élie pour annoncer l'Évangile du Christ aux Maures, ils subirent des affronts, des chaînes, des coups et eurent enfin la tête tranchée, recevant ainsi la palme du martyre. »

²⁶⁰ Roxann Prazniak, « Siena on ... », *op. cit.*, p. 202-204.

b. Le martyre à Tana

Il est probable que le martyre de Tana ait eu le plus grand retentissement au sein de la communauté de l'époque. Cet événement a été documenté en premier dans la lettre de Jordan Catalan, un missionnaire dominicain en Inde. Son histoire s'est déroulée sur la route de son second voyage au Cathay et s'est arrêtée jusqu'en Inde. En décembre 1320, Jordan Catalan embarqua à Tabriz par la mer avec quatre franciscains, Thomas de Tolentino, Jacques de Padoue, Pierre de Sienne et un Georgien converti, Démétrius. Leur itinéraire les obligea à débarquer à Quilon puis à faire escale à Tana, où les quatre compagnons de Jordan s'installèrent dans des familles locales nestoriennes. Ils furent par la suite convoqués par le *qadi*, juge musulman et furent massacrés successivement en avril 1321, car ils refusèrent la foi musulmane devant le tribunal. Jordan avait été seul à Baruch et y avait visité une communauté chrétienne. Il échappa donc à ce massacre dramatique et il resta caché dans ce lieu jusqu'à l'apaisement de la situation. A la fin, il recueillit les ossements de ses compagnons et les enterra à Surat, un village situé au nord de Tana. Il annonça ce nouveau martyre par une lettre envoyée aux missionnaires dominicains de Tabriz²⁶¹.

La lettre originale de Jordan a aujourd'hui disparu, heureusement des copies ainsi que ses variations ont été insérées dans les chroniques franciscaines comme la *chronica XXIV generalium ordinis Minorum*, la *chronique* de fra Elemosina et la *chronique* de Paulin de Venise²⁶². La version la plus populaire est celle d'Odoric de Pordenone, un missionnaire franciscain qui s'est occupé de l'activité missionnaire en Orient probablement entre 1316 et 1330. Quelques années après le martyre, dans son voyage au Cathay, Odoric débarqua à Tana, déterra les os des martyrs et emporta ces reliques miraculeuses à Zayton (grand port au sud de la Chine). Après son retour en Europe, Il rapporta ses expériences dans son récit du voyage qui eut un grand succès à l'époque, comme le démontre le grand nombre

²⁶¹ Sur la lettre de Jordan Catala, voir Christine Gadrat, *Une image de l'orient au XIV^e siècle : les Mirabilia descripta de Jordan Catala de Sévérac*, Paris, École des Chartes, 2005, pp. 49-58, pp. 115-118. Sur les nouvelles du martyre circulant dans la communauté franciscaine au début du XIV^e siècle, voir Christine Gadrat, « Des nouvelles d'Orient : Les lettres des Missionnaires et leur diffusion en Occident (XIII^e -XIV^e SIÈCLES) », dans Joëlle Ducos, Patrick Henriot ed., *Passages-Déplacements des hommes, circulation des textes et identités dans l'Occident médiéval. Actes du Colloque de Bordeaux*, Méridiennes, 2013, pp. 161-165, et George Edgell, « Le Martyre... », *op. cit.*, pp. 307- 309.

²⁶² Christine Gadrat, *Une image d'orient...*, *op. cit.*, p. 55, p. 115.

de copies qui ont circulé.

c. Le martyre à Almalyq

S. Maureen Burke a proposé récemment une nouvelle possibilité de sujet pour la fresque, il s'agirait du martyre d'Almalyq en 1339²⁶³. C'est une ville d'Asie centrale appartenant au Khanat de Djaghataï, l'un des quatre khanats sous domination de l'Empire mongol aux XIII^e et XIV^e siècles. Six franciscains furent décapités sur l'ordre du khan (Sultan) Ali qui avait assassiné le Yesun-Timur Khan, et par la suite usurpé le trône en 1339. Contrairement à la tolérance religieuse des anciens khans, ce nouveau khan converti à l'islam fit détruire des églises et massacra cruellement les chrétiens à Almalyq²⁶⁴. Ce martyre a été évoqué pour la première fois par Johannes Vitodurani en 1348. Par la suite, il a été documenté par un franciscain Jean de Marignol qui avait été envoyé par le Pape Benoît XII à Khanbaliq en 1338 pour reprendre la place vacante d'archevêque après la mort de Jean de Montecorvino. Il apprit la mort de ses compagnons en arrivant à Almalyq en 1339 et il le rapporta dans la partie *Itinerario Orientale* de sa *Chronica Bohemorum* à son retour en Europe en 1353²⁶⁵. La date de réalisation de l'ouvrage est postérieure à la mort du peintre en 1347, mais selon Roxann Prazniak, des nouvelles du martyre arrivèrent dès 1343 en Europe à travers des frères franciscains qui déposèrent une pétition pour la canonisation des martyrs d'Almalyq auprès du pape Clément VI à Avignon. Il est alors possible que la communauté franciscaine ait été informée plus tôt de ces nouvelles²⁶⁶. De plus, S. Maureen Burke a remarqué la présence d'un peintre siennois, Simone Martini, et d'un franciscain siennois, Altimanno Ugurgieri, à la cour du Pape à Avignon en 1343²⁶⁷, ce qui renforce la possibilité d'une diffusion orale des détails du martyre au sein de la communauté franciscaine à Sienne.

²⁶³ S. Maureen Burke la première a proposé que le martyre se passe à Almalyq, voir S. Maureen Burke, « The Martyrdom... », *op.cit.*, pp. 478-483 ; voir aussi Roxann Prazniak, « Siena on... », *op.cit.*, pp. 209-210 ; Anne Mc Clanahan, « The Strange Lands... », *op. cit.*, p. 92 ; Jun Li 李军, 《丝绸之路... 》, *op. cit.*, pp. 244-245.

²⁶⁴ Roxann Prazniak, « Siena on ... », *op. cit.*, p. 215 ; voir aussi S. Maureen Burke, « The Martyrdom..., *op. cit.*, pp. 481-482.

²⁶⁵ Sur les variations des documents du martyre, voir S. Maureen Burke, « The Martyrdom... », *op. cit.*, pp. 480-483.

²⁶⁶ Roxann Prazniak, « Siena on ... », *op. cit.*, p. 210.

²⁶⁷ S. Maureen Burk, « The Martyrdom... », *op. cit.*, pp. 482-483.

En résumé, nous pouvons voir clairement que la description du martyre d'Almalyq, y compris le nombre de martyrs, le mode d'exécution, ainsi que certains détails comme la décapitation et la lapidation des frères, sont plus proches de la représentation de la fresque d'Ambrogio Lorenzetti. La désignation de cette scène comme étant le martyre de Tana résulte plutôt de la confusion entre les descriptions de Ghiberti et de Vasari et la scène de martyre présente dans la salle capitulaire, avant la découverte de la véritable scène du martyre de Tana dans le cloître. Par ailleurs, si on revient sur le phénomène le plus attirant pour les historiens de l'art : les visages, les coiffures et les costumes des peuples de la steppe dans la scène, cela est suffisant pour nous permettre de contextualiser le martyre à la cour du khan à Almalyq en Asie centrale, plutôt qu'à Ceuta en Afrique du Nord ou à Tana en Inde. Cette attribution est confirmée par la particularité de la présence de personnages multinationaux dans la scène du martyre qui correspond exactement à la réalité de l'époque mongole, marquée par la circulation de personnes issues de plusieurs nations sur le territoire de l'Eurasie et surtout par l'organisation internationale de la cour du grand Khan de l'époque. L'autorité mongole préfère nommer les étrangers comme fonctionnaires plutôt que des locaux, comme l'écrit Marco Polo dans son récit de voyage. Les Mongols, les Turcs, les Persans, les Arabes, les Arméniens, même les Européens apparaissent fréquemment à la cour mongole.

IV. Souffrir le martyre : le récit et la théorie chez les franciscains

Le sujet central du programme iconographique du couvent Saint François de Sienne est le martyre. Avant d'approcher notre regard de l'œuvre, il est donc nécessaire d'interroger le contenu de la notion de martyre et de la considérer dans le cadre de la théorie de la mission aux XIII^e et XIV^e siècles.

4.1 L'urgence de la conversion

Au XIII^e siècle, le nouvel idéal évangélique s'inscrit dans une perspective eschatologique propre à la foi chrétienne. Selon l'argumentation de saint Augustin dans la *Cité du Dieu*, la venue de la fin des temps se réalise avec la conversion de tous les non-chrétiens dans le monde et le triomphe de l'Eglise, comme écrit dans le récit évangélique²⁶⁸:

« Cette bonne nouvelle du royaume sera prêchée dans le monde entier, pour servir de témoignage à toutes les nations. Alors viendra la fin. » (Matthieu 24 :14)

Cette urgence de la conversion au sein de la communauté franciscaine se renforce depuis le début du XII^e siècle à cause de la prophétie de Joachim di Fiore. D'après la pensée augustinienne, les hommes du Moyen Âge se trouvent dans la sixième période entre l'incarnation et la seconde venue du Christ, et le début de la septième période annonçant la fin du monde terrestre restant inconnu et imprévisible²⁶⁹. En revanche, comme nous l'avons rappelé ci-dessus, Joachim fait une division de l'histoire de l'humanité en trois temps selon l'idée de Trinité : le temps du Père (de la Création à l'avènement de Jésus), le temps du Fils (de l'Incarnation à la seconde venue du Christ) et le temps de l'Esprit-Saint. Joachim croyait fermement qu'à son époque, les hommes étaient très proches du seuil du temps de l'Esprit-Saint qui allait « autour de l'année 1260 » et qu'ils étaient en train de passer progressivement du temps du Fils au temps de l'Esprit-Saint, qui est un âge de la paix où l'évangile serait prêché dans tout le monde entier, comme il est dit dans le récit évangélique de Jean :

« Quand le consolateur sera venu, l'Esprit de vérité, il vous conduira dans toute la vérité ; car il ne parlera pas de lui-même, mais il dira tout ce qu'il aura entendu, et il vous annoncera les choses à venir. » (Jean 16 :13).

²⁶⁸ E. Randolph Daniel, *The Franciscan Concept of Mission in the High Middle Ages*, The Franciscan Institute, 1992, p. 102 ; voir aussi Thomas Tanase, « Jusqu'aux limites du monde » : *La papauté et la mission franciscaine de l'Asie de Marco polo à l'Amérique de Christophe Colomb*, École française de Rome, 2013, p. 40.

²⁶⁹ *Ibid.*, pp. 27-29; voir aussi M. Reeves, *The influence of Prophecy in the later middle ages. A study in Joachinism*, Oxford, 1969, Thomas Tanase, « Jusqu'... », *op. cit.* pp. 71-79.

En ce sens, les croisades pour la Terre sainte et les missions des ordres religieux en Orient ont été comprises comme la préparation nécessaire à la seconde venue du Christ²⁷⁰. Le schéma des trois âges de Joachim a été repris par le théologien franciscain Bonaventure. Face à l'approche de la fin des temps, il a développé l'idée de « réforme » qui comporte un effort pour revenir à la pureté de l'Eglise primitive et revivre la perfection originelle afin de réaliser la parousie, souvent accompagné d'une résistance à la corruption au sein de la communauté chrétienne. Dans la perspective de Bonaventure, ce sont des ordres mendiants, en particulier les franciscains, qui devraient assurer la mission de renouveau. Dans sa *legenda major*, il a identifié saint François comme l'ange « montant de l'orient, ayant le sceau du Dieu vivant » (Apocalypse 7 : 2) qui vient après l'ouverture du sixième sceau et annonce l'ouverture du septième sceau, autrement dit, l'âge de l'Esprit-Saint. A travers l'imitation et la conformation complète au Christ, particulièrement la crucifixion justifiée par les stigmates, saint François a été considéré comme un *Alter Christus* ou « le messie du 3^e âge » ; il a envoyé les frères franciscains prêcher l'évangile dans le monde, comme Jésus a envoyé soixante-douze disciples en mission (Marc 7 :13). En tant qu'annonceurs du temps de l'Esprit-Saint, les franciscains épaulent la mission de l'époque pour réaliser le renouveau de la perfection évangélique et préparer la seconde venue du Christ²⁷¹.

4.2 *Imitatio Christi*

L'*imitatio Christi* est un concept fondamental dans la pensée franciscaine. Cette imitation s'incarne dans les deux caractéristiques majeures de l'identité de l'ordre : la pauvreté et le martyre. Ce dernier manifeste une imitation extrême du Christ, c'est-à-dire, imiter sa mort et son sacrifice, et participer à sa souffrance dans la crucifixion.

Isabelle Heullant-Donat propose une histoire de la transformation du sens du mot

²⁷⁰ Claude Duber, «La fin des temps: millénarisme chrétien et temporalités », *Temporalités*, 12/2010, <http://journals.openedition.org/temporalites/1422>.

²⁷¹ E. Randolph Daniel, *The Franciscan Concept...*, *op. cit.*, pp. 27-33.

« martyr »²⁷². Ce mot, issu du grec *ho martus*, appartient au vocabulaire juridique des tribunaux et signifie le « témoin ». A l'époque du christianisme primitif, la notion de « témoin » implique spécifiquement un témoin de la crucifixion et de la résurrection du Christ²⁷³. Par la suite, nous observons progressivement un engouement de plus en plus fort pour ce témoignage qui exige non seulement un témoignage oculaire, mais aussi une participation physique et spirituelle, autrement-dit, un partage de la douleur de la persécution. Ainsi, dans une certaine mesure, c'est l'exigence du témoignage qui motive les activités missionnaires et l'acte de martyre. Chaque frère se rend dans les terres orientales en portant sur ses épaules une croix invisible, comme le Christ avait porté sa croix sur le chemin du Calvaire.

Ce témoignage « complet » établi un lien entre Dieu et l'homme. Selon l'argumentation de Bonaventure, la contemplation de la croix devient un exercice dans la vie du monastère qui peut provoquer finalement, d'une manière intériorisée, le désir du martyre. Il a été considéré comme une étape nécessaire vers l'union avec Dieu pour les franciscains suivant l'exemple de saint François. En ce sens, le sang des martyrs dans la persécution se transforme en sang de baptême supérieur, « un complément du baptême » qui leur permet de communiquer avec le corps du Christ crucifié et de se rapprocher de sa gloire²⁷⁴. Ce désir du martyre devient, en même temps, un remerciement pour le sacrifice du Christ qui manifesta son amour pour le monde avec son sang et sa chair. A travers le martyre, les frères manifestent leur amour pour Dieu et pour tous les hommes, même pour les assassins et les bourreaux²⁷⁵.

4.3 Le martyre, la mission et la conversion

²⁷² Isabelle Heullant-Donat, « Le Martyre: État des Lieux », dans *Le Martyr(e): Moyen- Âge, Temps Modernes*, Textes réunis par Marc Belissa et Monique Cottret, Paris, Éditions Kimé, 2010, pp. 11-12.

²⁷³ Frederick Tristan, *Les Premières Images Chrétiennes : du symbole à l'icône, Iles. -Vies.*, Fayard, 1996, pp. 556-557.

²⁷⁴ *Ibid.*, p. 558.

²⁷⁵ E. Randolph Daniel, *The Franciscan Concept...*, *op. cit.*, pp. 50-51 ; voir aussi Isabelle Heullant-Donat, « Martyrdom and Identity in the Franciscan Order (Thirteenth and Fourteenth centuries) », dans *Franciscan Studies*, Vol.70 (2012), pp. 429-453, p. 445.

L'idée du martyr est essentielle dans le concept missionnaire franciscain dès la fondation de l'Ordre, dont leur fondateur et inspirateur saint François d'Assise, a désiré se rendre en contrée hostile et a brûlé de souffrir le martyr. Cette volonté ardente le conduit à évangéliser plusieurs fois en Espagne, en Afrique du Nord et au Moyen-Orient et lui fait courir les risques du prêche de la Parole aux païens²⁷⁶. D'après la description de Thomas de Celano dans la *Vita prima* rédigée en 1257 :

[...] Brûlant d'amour pour Dieu, le bienheureux Père François voulait toujours se lancer en de grandes aventures, et son grand cœur ambitionnait d'atteindre, en suivant le chemin des volontés de Dieu, le sommet de la perfection. La sixième année qui suivit sa conversion, brûlant de désir pour le martyr, il résolut de passer en Syrie pour prêcher la foi chrétienne et la pénitence aux Sarrasins et autres infidèles[...]²⁷⁷

L'articulation entre la volonté de martyr de saint François et sa stigmatisation est devenue de plus en plus limpide dans ses deux biographies, qui impliquent une préoccupation intense et constante pour le martyr à l'intérieur de l'ordre franciscain. D'après l'argumentation de Thomas de Celano dans ses deux versions de *Vita prima*, les stigmates de saint François ont été considérés comme la grâce de Dieu et comme l'incarnation de son désir de participer à la souffrance de la crucifixion. Cette idée a été reprise et développée dans la *Legenda major* de Bonaventure, où il a précisé que la stigmatisation est une sorte d'externalisation d'une âme qui désire porter la croix du Christ. Même si saint François n'arrive finalement pas à devenir un martyr, il a reçu les stigmates de la souffrance physique et spirituelle ; d'une manière concrète, c'est une récompense pour sa pratique intensive de conformation de son âme et de son corps au Christ crucifié²⁷⁸.

Le martyr est étroitement lié à la conversion dans la stratégie missionnaire qui a repris l'association entre voir et croire des premiers martyrs chrétiens²⁷⁹. Dans une

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 41.

²⁷⁷ Thomas de Celano, *Vita prima*, pt. 1, chap. 20, sect.55, AF 10 :42.

²⁷⁸ E. Randolph Daniel, *The Franciscan Concept...*, *op. cit.*, pp. 48-51.

²⁷⁹ Arthur Darby Nock, *Conversion : The Old and New in Religion from Alexander the Great to Augustine of Hippo*,

certaine mesure, ce n'est pas seulement un cheminement personnel vers le salut de soi-même, mais il s'agit, pour les missionnaires franciscains, du salut des autres, autrement dit, une façon efficace de convertir les infidèles par les activités missionnaires. D'une part, par rapport à la violence des croisades, c'est une conversion de la paix, et d'autre part, au contraire de la méthode « philosophique » des dominicains, les franciscains choisissent le « sermon » sans parole et sans disputation en utilisant des phrases simples et puissantes et surtout, en sacrifiant leur corps et leur sang comme exemple émouvant²⁸⁰.

V. Construire une image de conversion

Qu'est-ce que nous nous attendons à voir dans une scène de martyre ? Dans l'œuvre d'Ambrogio Lorenzetti, il est étonnant de constater le peintre ne montre pas seulement une image de cruauté, c'est-à-dire un massacre sans compassion des chrétiens par les sauvages, mais au contraire, il semble tenter de faire apparaître une dimension discrète et sentimentale pour représenter l'hésitation, l'angoisse et la perplexité. Dans cette partie, j'essaie d'envisager la manière dont le peintre élabore l'idéal franciscain dans la scène de martyre et la façon dont il nous fait voir dans la violence du massacre, d'une manière étonnante, une image de la conversion.

5.1 Jeu de focus et le déplacement du regard

La scène du *Martyre des frères franciscains* se trouve sur le mur est de la salle capitulaire, juste à côté de la scène qui représente un événement contemporain : *l'Investiture de saint Louis de Toulouse* (fig. 56)²⁸¹. Ces deux scènes, qui semblent indépendantes à première vue, se ressemblent par leurs compositions, dominées par une tension de focus qui déplace le regard des spectateurs entre les deux focus. Elles

Oxford University Press, 1933, pp. 192-211.

²⁸⁰ E. Randolph Daniel, *The Franciscan Concept...*, op. cit., pp. 38-39.

²⁸¹ Voir S. Maureen Burke, « The Martyrdom... », op. cit., p. 460.

représentent respectivement le roi tartare ordonnant d'exécuter les frères franciscains, et le pape Boniface VIII nommant saint Louis de Toulouse évêque du Toulouse, soit deux actions autoritaires, « ordonner » et « nommer » qui se présentent évidemment devant nos yeux comme des focus de narration. Cependant, un regard rapproché et attentif doit permettre de remarquer un autre focus représenté discrètement par le peintre. Il est produit par la composition et surtout par le déplacement du regard des personnages dans la scène. Ce jeu de focus forme, nous le verrons par la suite, une tension d'antithèse, plus précisément, une confrontation entre l'autorité et la sainteté, entre le pouvoir et la puissance.

Nous commençons par la scène du martyre. Il est évident d'observer qu'Ambrogio Lorenzetti a repris la composition de la fresque de Giotto *saint François devant le sultan (le jugement du Feu)* dans la Chapelle Bardi de la basilique Santa Croce (fig. 55)²⁸². Dans les deux œuvres, le focus qui domine le regard du spectateur à première vue est le pouvoir du roi, qui se construit parfaitement par la composition triangulaire dans laquelle le sultan et le roi tartare sur le trône occupent une position suprême et centrale. Ensuite, une symétrie se construit par les personnages présents en nombre égal dans les deux parties de la scène : de chaque côté du roi se trouvent cinq gardes ; de plus, à gauche, trois franciscains correspondent, à droite, aux trois enfants ou aux trois têtes décapitées ; enfin, les deux bourreaux des deux côtés accompagnés des deux couples de spectateurs. Cependant, cette stabilité absolue s'ébranle à cause de l'oscillation du regard lorsqu'on compare l'œuvre de Lorenzetti à celle de Giotto. Ce premier nous montre un temps suspendu, ainsi qu'un nouveau focus en dehors du roi avec une reconversion d'un moment à l'autre : on voit bien un moment du passé à travers l'action du bourreau à droite qui vient de remettre son épée dans le fourreau, ainsi qu'un moment à venir remarquable à l'épée levée par l'autre bourreau à gauche. Peut-on alors imaginer le regard des spectateurs qui vient de passer de l'un à l'autre ? En ce sens, le regard de la foule, y compris celui du roi lui-même se focalise intensivement sur un moment suspendu : le frère à genoux avec la tête baissée attend sa mort sous le coup du bourreau. Cette oscillation

²⁸² Roxann Prazniak, « Siena on the Silk Roads... », *op. cit.*, p. 204.

du regard nous conduit ainsi à toucher le sujet majeur de la scène : la puissance du martyr.

Parallèlement, la scène d'*investiture* présente, d'une manière discrète mais efficace, un contraste entre les deux focus. A première vue, elle emprunte aussi la composition de la fresque *Le pape Innocent III approuve la règle* de Giotto dans la Chapelle Bardi de la basilique Santa Croce (fig. 57) : la procession des franciscains monte jusqu'au sommet de la fresque où se trouve le pape Boniface VIII. En revanche, la convergence du regard est cassée par la main d'un jeune homme qui discute avec un homme juste à côté. Il fait un geste avec son pouce dans la direction opposée à la cérémonie (fig. 58). En suivant cette désignation, on voit apparaître discrètement à la fin de la procession un homme dont le visage, les cheveux et le vêtement sobre, d'après certains historiens de l'art, font penser à Jésus-Christ²⁸³. Cette hypothèse est rendue plus convaincante si l'on considère le sourire mystérieux, doux et accueillant de sa bouche qui en fait la seule figure souriante dans la scène (fig. 59). Ainsi, qu'est-ce que ce jeune homme désigne vraiment de son pouce ? Est-ce l'Homme-Christ ? Est-ce quelque chose en dehors du champ ? Ou plutôt est-ce les deux ? Quoi qu'il en soit, ce geste ambivalent produit, radicalement, un nouveau focus en dehors du pape, ce qui provoque une petite agitation dans la foule, dont plusieurs personnages se détournent en regardant vers la marge de la fresque.

L'existence de ces deux polarités construit une contradiction ainsi qu'un affrontement entre le pape et le Christ (ou une présence en dehors du cadre), entre l'autorité et la sainteté. Cela peut être renforcé par l'effet de séparation produit par une colonne qui se trouve au centre, au premier plan, devant les yeux des spectateurs. Cette division correspond bien à la tension qui a existé entre la papauté et les Spirituels tout au long du XIII^e siècle. Après la mort de saint François d'Assise, l'ordre franciscain s'est progressivement divisé en deux courants : les Conventionnels et les Spirituels. Les Conventionnels étaient plus attachés à l'Eglise ; les Spirituels, au contraire, considéraient que l'Eglise était corrompue. Ils ont ainsi lancé une « réforme » avec la volonté de revenir à l'Evangile. Saint Louis de Toulouse, lui-même disciple fervent de Pierre de Jean Olivi,

²⁸³ Jun Li 李军, 《丝绸之路... 》, *op. cit.*, pp. 242-244 ; voir aussi Roxann Prazniak, « Siena on ... », *op. cit.*, pp. 201-215.

était un dirigeant des Spirituels dans les régions de Toscane et du Languedoc. Il a hésité à accepter sa nomination à l'évêché de Toulouse jusqu' à ce que le pape ait admis son identité franciscaine²⁸⁴. Le conflit entre l'Eglise et les Spirituels s'aggrava rapidement à l'époque d'Ambrogio Lorenzetti, surtout après la bulle *Quorundam exigit* de Jean XXII en 1317 qui condamnait les Spirituels comme des hérétiques. Après avoir subi des persécutions cruelles, les Spirituels se rendirent compte que l'Eglise avait totalement dévié des valeurs de l'Eglise primitive, ils considérèrent davantage le pape comme un antéchrist qui annonce la fin des temps. En revanche, ils croyaient qu'eux-mêmes étaient les vrais disciples du Christ, imitant sa pauvreté et son sacrifice et suivant leur fondateur saint François, appelé *Alter Christus*.

Une autre différence notable entre Ambrogio Lorenzetti et Giotto est l'effet du hors-champ. Dans *l'Investiture de Saint Louis de Toulouse*, Giotto montre une composition fermée dans laquelle les frères se rassemblent derrière saint Louis qui se trouve au centre du tableau, devant le pape. Au contraire, dans la version d'Ambrogio Lorenzetti, les frères gardent une certaine distance avec saint Louis, quatre le suivent, les autres restent cachés et coupés par le cadre. Ce cadrage implique l'existence d'une partie de ce défilé successif en dehors de la fresque; plus particulièrement, il suggère que notre regard, autrement dit, le regard des frères franciscains dans la salle capitulaire, peut, mené par le geste de l'homme et le regard des spectateurs à l'intérieur, passer du Christ à l'espace en dehors de la scène. Cet effet est encore renforcé par le cardinal dans la marge droite de la scène qui tourne sa tête vers l'extérieur du champ (fig. 60).

Que se passe-t-il en dehors ? Qui va prendre le « relai » du Christ ? Pour essayer de répondre à ces questions, je m'interroge ici sur l'agencement de la salle capitulaire et la position précise des deux fresques. Selon l'étude de Maureen Burke, elles ont été peintes sur le mur est²⁸⁵. Je propose ainsi l'hypothèse que la scène du martyr se trouvait à la gauche de celle de *l'investiture*, puisqu'elle jouait probablement le rôle d'hors-champ pour l'autre scène. D'une manière plus concrète, on peut dire que c'est la scène du

²⁸⁴ Roxann Prazniak, « Siena on... », *op. cit.*, pp. 210-211.

²⁸⁵ Voir S. Maureen Burke, « The Martyrdom... », *op. cit.*, p. 460.

martyre que la main du jeune homme indique effectivement, en passant à travers le Christ²⁸⁶. En ce sens, le cardinal, au regard inquiet vers l'extérieur du champ, rehaussé par ses sourcils foncés et ses lèvres pincées, semble déjà plongé dans l'ambiance d'angoisse de la scène du martyre. C'est le concept d'*Imitatio Christi* qui construit un lien discret entre les deux fresques, et ce sont donc les martyrs qui prennent le « relai » du Christ, en tant que figure en marge, en établissant un « pont » intime entre les deux scènes.

5.2 Trois têtes décapitées

L'oscillation de notre regard entre les deux pôles de la scène du martyre, qui occupent respectivement les deux côtés de la composition triangulaire, ne nous montre pas simplement un rapport chronologique entre l'avant et l'après, mais suggère un double focus qui attire l'attention des spectateurs dans et hors du tableau. D'une part, le focus évident à gauche de la scène correspond au moment du martyre qui attire le regard de tous les spectateurs dans la scène et provoque un effet de propagation des regards, comme une pierre qui tombe dans un lac et propage une série d'ondes circulaires à la surface de l'eau. On voit d'abord la première « onde » des regards constituée par les personnages les plus proches du martyre, le bourreau et les deux frères, suivie par la deuxième « onde » constituée d'un enfant tartare à droite et d'un couple derrière le bourreau à gauche, ensuite la troisième « onde » avec les gardes autour du roi, enfin la dernière « onde » des regards qui a le plus grand impact touche le roi tartare, au sommet de la composition. D'autre part, un autre focus plus discret, ignoré par l'ensemble des spectateurs de la scène, est les trois têtes des martyrs. Elles sont délicatement peintes en marge de la fresque et constituent un espace solitaire et silencieux, en particulier pour le regard intime et hors-champ, celui des frères présents, qui vénèrent et contemplent les martyrs avec un cœur ardent.

Dans son article « Memory without Mementos : Franciscan Missions and Ambrogio

²⁸⁶ Sur la signification de la geste, voir Jun Li 李军, 《丝绸之路... 》, *op. cit.*, p. 243.

Lorenzetti's Frescoes in Siena », Yakou, Hisashi établit une comparaison entre la fresque de Sienne et une autre église franciscaine à Udine où se trouve le tombeau de Odoric de Pordenonce, un missionnaire franciscain. A côté du tombeau d'Odoric, un cycle de fresques raconte l'une des épisodes du voyage d'Odoric en Asie, à savoir la scène où il recueille les ossements du martyr Pietro di Siena à Tana. D'après Hisashi, l'absence de vraies reliques du martyr dans son pays natal contraste avec la présence picturale des os de ce martyr dans ces fresques, qui fonctionnent comme une sorte de « relique-peinte » et témoignent du sacrifice en terre lointaine. A la fin de l'article, il remarque que la fresque d'Ambrogio Lorenzetti appartient également à la série des images de « reliques-peintes », ce qui est renforcé par le fait que la salle capitulaire est un lieu dédié à la lecture de martyrologe et à la mémoire des martyrs. En ce sens, il a brièvement ajouté dans la dernière note que les trois têtes fonctionnent comme une substitution en l'absence des reliques des martyrs à Sienne²⁸⁷.

L'interprétation d'Hisashi sur la fonction de culte des trois têtes est subtile et mérite plus de considération (fig. 61). Situées en marge de la fresque, les trois têtes décapitées participent discrètement à la construction de la mémoire collective de l'ordre franciscain. Evidemment, cette opération de mise en marge n'est pas inconsciente de la part du peintre, elles sont assez éloignées de leurs corps et sont bien rangées comme des sacrifices offerts sur l'autel pour rappeler à la fois le sacrifice du Fils de Dieu, en faisant écho à la *Crucifixion* de Pietro Lorenzetti sur le mur ouest, et pour vénérer les martyres de leurs compagnons.

Ce double effet de mémoire attire le regard contemporain. La salle capitulaire est un lieu pour un regard très rapproché, en l'occurrence ici, celui des frères franciscains. Lorenzetti « creuse » ainsi ce petit sanctuaire discret, rempli d'une dévotion intensive qui porte sur les trois têtes comme des objets sacrés. Peut-on imaginer que chaque jour, les frères franciscains priaient devant le portrait de saint Pierre de Sienne dans le cloître, puis

²⁸⁷ YAKOU Hisashi fait une belle remarque sur la scène du martyre de Sienne. Il interprète les trois têtes peintes comme la substitution des vraies reliques des martyrs qui sont vénérées sur l'autel. Voir « Memory without Mementos : Franciscan Missions and Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in Siena », 《北海道大学文学研究科紀要》 (The Annual Report on Cultural Science) , le 20 Juillet, 2006, pp. 11-12, p. 17.

passaient à son martyre à Tana, et à la fin atteignaient ce petit « pèlerinage » pour contempler les « reliques » des martyrs ? Cette expérience singulière peut être plus intériorisée par un effet de miroir entre le spectateur et son objet : l'une des têtes, au centre, montre une frontalité totale justement devant nos yeux, avec sa bouche et ses yeux morts à moitié ouverts, et la blessure sanglante de la tête coupée. Cela offre un moment de méditation et établit alors un dialogue entre le « dedans » et le « dehors », c'est-à-dire, une sorte d'expérience relativement intime de face à face entre le frère et son modèle, le martyr franciscain, considéré comme miroir d'un futur soi avec l'imitation de son sacrifice.

Dans ce cas, la scène du martyre avec ces trois têtes décapitées s'inscrit particulièrement dans une double temporalité. Elle fonctionne, d'une part, comme le remplacement des vraies reliques pour vénérer et commémorer des événements sacrés de la communauté franciscaine ; d'autre part, elle indique aux frères franciscains une « forme de la vie » et une mort glorifiée, comme un modèle pratique pour leur mission en Orient. Les frères se plongent dans ces deux temporalités, le passé et le futur, et passent de la commémoration de leurs compagnons à la contemplation du sacrifice de soi.

5.3 Trois têtes canonisées

En marge de la fresque, même si elles ont presque disparu avec le temps, on conserve légèrement et subtilement la trace des nimbes autour des trois têtes décapitées dans la scène du martyre. Ce sont les auréoles de la sainteté qui montrent que l'acte du martyre devient une façon directe d'obtenir la canonisation de la part de Dieu. C'est un détail demeuré longtemps ignoré et inconnu longtemps de la plupart des historiens de l'art. Il réapparaît devant nos yeux grâce à la photo de haute qualité de la Fondazione Federico Zeri. Par coïncidence, cette invisibilité figurale à cause du passage du temps correspond justement à l'inexprimabilité de ce détail muet et secret dans le contexte historique. En ce sens, ce moment sacré et discret fait écho, dans une certaine mesure, à la cérémonie

du couronnement de l'évêque de Toulouse dans l'autre fresque qui se déroula secrètement à Rome à cause de son identité spirituelle.

Pour mieux comprendre cet effet des nimbes, je propose de le comparer d'abord avec une autre scène de martyr, celle de Taddeo Gaddi, réalisée entre 1330 et 1340, qui fonctionne comme un commentaire de l'œuvre d'Ambrogio Lorenzetti. C'est l'un des panneaux de l'armoire de la sacristie de l'église franciscaine Santa Croce à Florence, *Le martyr de Marrakech*(fig. 62). Les visages des bourreaux et des deux soldats païens ont été complètement détruits et remplacés par un fond d'or. Dans la scène, les cinq martyrs ont déjà été décapités, et leurs têtes sont entourées de la lumière dorée de nimbes, y compris celle du frère qui n'est pas encore mort mais qui est déjà canonisé par son désir du martyr. Au centre du tableau, ce frère attend sa mort en priant, en face à face avec une tête décapitée comme devant un miroir. Cet effet spéculaire fait écho à une autre « rencontre » plus horrible qui se trouve juste à côté : une tête décapitée et sa gorge coupée avec un flot de sang jaillissant se « regardent » au premier plan du tableau ! Cette double opération en miroir de Taddeo Gaddi établit un passage qui nous permet de mieux comprendre le traitement subtil d'Ambrogio Lorenzetti dans le *Martyr des frères franciscains* : son idée de mise en marge de têtes décapitées, comme je l'ai montré plus haut, crée un nouveau champ pour la « rencontre » spéculaire entre les frères présents et leurs modèles de la scène.

De plus, Taddeo Gaddi nous fait voir ce qu'Ambrogio Lorenzetti ne montre pas : un moment futur, c'est-à-dire, la montée du martyr au ciel sur le fond d'or dans la partie supérieure de la scène. Elle représente un espace sacré et distingué de la partie inférieure. La main de Dieu surgit des nuages avec un geste de bénédiction et le saint ouvre ses bras pour recevoir la grâce²⁸⁸. Tout ceci représente, d'une manière manifeste et efficace, la tentation du martyr ainsi que l'urgence de la canonisation des martyrs, qui correspondent à la situation particulière des franciscains Spirituels au XIV^e siècle.

Dans ces deux articles « Martyrdom and Identity in the Franciscan Order » et « A

²⁸⁸ Sur les gestes de la parole, voir Chiara Frugoni, *Le Moyen Âge par ses images*. Traduit de l'italien par Lucien d'Azay. Paris, Les Belles Lettres, 2015, pp. 79-81.

propos de la mémoire hagiographique franciscaine aux XIII^e et XIV^e siècles », Isabelle Heullant-Donat montre comment la pauvreté et le martyre constituent l'identité de la communauté franciscaine dans le changement de contexte religieux et politique. Autour des années 1320, l'engouement pour les martyres a connu un nouvel essor dans la communauté franciscaine. Il s'agit du martyre volontaire dont les modèles sont les premiers martyrs du Maroc en 1220. Cette volonté spontanée de se rendre en terre étrangère et de mourir pour la foi a été toutefois considérée comme inutile car elle risquait de mettre en danger la situation des chrétiens locaux en territoire hostile. La restriction du martyre volontaire est exprimée dans les missives pontificales aux ordres mendiants dominicain et franciscain en 1220, dans lesquelles le pape suggère que la mission principale des frères est de guider les chrétiens locaux, y compris les marchands, les esclaves et les soldats, sur le chemin de la foi. Ensuite, cette attitude se manifesta au sein de la communauté franciscaine. La *Regula bullata* en 1223 indique clairement que l'acte du martyre missionnaire n'est autorisé que par les autorités ministérielles sous le contrôle de l'autorité pontificale, ainsi l'acte du martyre n'est plus une affirmation volontaire de la foi, mais devient une manifestation du pouvoir du pape²⁸⁹.

La survivance du martyre volontaire au début du XIV^e siècle peut être considérée, dans une large mesure, comme une sorte de résistance au pouvoir pontifical associée au conflit entre la papauté et les Spirituels sur la question de pauvreté après la mort de saint François d'Assise. Cette situation conflictuelle devient radicale lors de l'élection du nouveau pape Jean XXII en 1316, qui décide la grande persécution sur les Spirituels²⁹⁰. Le pape publia la bulle *Quorundam exigit* le 7 octobre 1317. Elle demande l'obéissance des franciscains spirituels à leurs supérieurs et exige par ailleurs que tous les frères revêtent l'habit des Conventuels. Les Spirituels se sont fortement opposés à cette bulle, et les dissidents furent subséquemment condamnés comme hérétiques par une commission cardinalice du pape. Quatre d'entre eux furent brûlés à Marseille le 7 mai

²⁸⁹ Isabelle Heullant-Donat, « Martyrdom and Identity... », *op. cit.*, pp. 434-440.

²⁹⁰ Michael Robson, *The Franciscans in the Middle Ages*, Woodbridge: The Boydell Press, 2006, pp. 130-140.

1318 et devinrent des martyrs catholiques²⁹¹.

De plus, il faut également remarquer qu'à cette époque, un grand nombre de martyrs en Orient étaient probablement des franciscains spirituels. Face aux accusations du pape, ils furent obligés de quitter leur pays et s'exilèrent en Orient, souvent à l'aide du royaume de Naples. Par exemple, Thomas de Tolentino, l'un des martyrs de Tana, était un Spirituel de la province d'Ancône. Il fut emprisonné jusqu'à l'élection du nouveau ministre général Raymond Gaufridi qui avait de la sympathie pour les Spirituels et les envoya en Arménie²⁹². En outre, parmi les six martyrs d'Almalyq, quatre provenaient des régions des Spirituels comme la Provence et Ancône. Pourtant, les persécutions ne s'arrêtèrent pas en Orient, et en 1333, le pape Jean XXII expulsa les Spirituels des évêchés orientaux. Douze d'entre eux furent chassés de Tabriz²⁹³.

La croissance des conflits entre la papauté et les Spirituels engendra une situation difficile pour le processus de canonisation des martyrs. Entre l'année 1253, qui est celle de la canonisation de l'inquisiteur dominicain Pierre de Verona, et l'année 1481, qui marque la reconnaissance officielle du culte des premiers martyrs franciscains de Marrakech (1220) par la bulle *cum alias* de Sixte IV, aucun martyr n'a été canonisé par l'Église romaine, ni les martyrs dominicains ni les martyrs franciscains²⁹⁴. Malgré cette situation, selon Isabelle Heullant-Donat, les franciscains manifestent une appétence beaucoup plus forte pour l'acte du martyre et pour la canonisation, par rapport aux dominicains. Néanmoins, toutes les pétitions des frères pour la sanctification officielle des martyrs ont été ignorées et refusées pendant cette période.

Sans canonisation officielle, comment témoigner du souvenir des sacrifices en terre hostile à l'intérieur de la communauté ? Il faut également aborder un phénomène parallèle dans la littérature hagiographique concernant les martyrs franciscains, qui est presque contemporain de l'élaboration des fresques du couvent Saint-François à Sienne

²⁹¹ *Ibid.*, pp. 131-132.

²⁹² Isabelle Heullant-Donat, « Martyrdom and Identity... », *op.cit.*, p.449; Roxann Prazniak, « Siena on ... », *op. cit.*, p. 210

²⁹³ R. Loenertz R, O. P., *La Société des Frères Pèlerins. Étude sur l'Orient dominicain, I*, Istituto Storico Domenicano, Roma : S. Sabina, Roma, 1937, p. 156.

²⁹⁴ Isabelle Heullant-Donat, « Martyrdom and Identity... », *op. cit.*, p. 430.

et qui nous permet ainsi d'examiner ces dernières au regard des pratiques commémoratives du martyr au sein de la communauté franciscaine. Selon Christine Gadrat, la plupart des lettres des missionnaires en Orient racontent des histoires de martyr. Les originaux de ces lettres ont presque disparu²⁹⁵, on n'en connaît que des copies, souvent insérées dans les chroniques franciscaines et les *passiones* annexées constituant les deux sources principales sur les martyrs franciscains entre les XIII^e et XIV^e siècles²⁹⁶. Par exemple, nous pouvons citer la *Chronique* de frère Elemosina ainsi que les *Memorialia de sanctis fratribus minoribus* copiés par Elemosina et rédigés successivement jusqu'aux années 1330 ; la *Chronique* de Paulin de Venise et celle de Johann von Winterhur en 1348 ; la *Chronique de Bohême* de Jean de Marignolli rédigée après sa mission en Chine à la demande de l'empereur Charles IV en 1355 et la *Chronique* des 24 généraux composée dans les années 1360-1370, attribuée à Arnaut de Sarrant²⁹⁷. Isabelle Heullant-Donat a étudié ces récits hagiographiques franciscains, en particulier les *Memorialia* rédigés vers 1335 à Gualdo Tadino²⁹⁸. Comme elle l'indique, l'émergence de ces sources variantes concernant les martyrs, y compris les fresques d'Ambrogio Lorenzetti, nous fait voir que l'acte du martyr joue un rôle sensible à l'intérieur de l'ordre franciscain²⁹⁹. De plus, elle remarque que ce grand enthousiasme pour le martyr s'intensifie particulièrement après la persécution des Spirituels par Jean XXII. La rédaction entre 1317 et 1335 de la *Chronique* de frère Elemosina correspond, par exemple, exactement la période intensive des

²⁹⁵ Christine Gadrat, « Des Nouvelles d'Orient... », *op. cit.*, pp. 161-165.

²⁹⁶ Le *Passio* est souvent joint à la *Chronica* et donne un récit détaillé comme un « témoin oculaire ». Voir Isabelle Heullant-Donat, « La perception des premiers martyrs franciscains à l'intérieur de l'Ordre au XIII^e siècle », dans *Religion et mentalités au Moyen Âge. Mélanges en l'honneur d'Hervé Martin*, Presses Universitaires de Rennes, 2003, p. 211.

²⁹⁷ Christine Gadrat, « Des Nouvelles d'Orient... », *op. cit.*, pp. 162-163 ; voir aussi Isabelle Heullant-Donat, « Martyrdom and Identity... », *op. cit.*, pp. 441-446.

²⁹⁸ Isabelle Heullant-Donat, « À propos de la mémoire hagiographique franciscaine aux XIII^e et XIV^e siècles : l'auteur retrouvé des *Memorialia de sanctis fratribus minoribus* », Patrick Boucheron et Jacques Chiffolleau ed., *Religion et société urbaine au Moyen Âge*, Publication de la Sorbonne, 2000, pp. 525-529. Sur la relation du martyr et l'identité de la communauté franciscaine, voir Isabelle Heullant-Donat, « Martyrdom and Identity... », *op. cit.*, pp. 429-453. Sur la rédaction du livre Elemosina, voir Isabelle Heullant-Donat, « Livres et Ecrits de Mémoire du Premier XIV^e siècle : le Cas des autographes de Fra Elemosina », *Libro, scrittura, documento della civiltà monastica e conventuale nel basso medioevo (secoli XIII-XV)*, Atti del Convegno di studio (Fermo, 17-19 settembre 1997, a cura di Giuseppe Avarucci, Rosa Marisa Borraccini Verducci e Giammarco Borri, Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1999, pp. 242-262; « Odium fidei et définition du martyr chrétien », M. Deleplace éd., *Les discours de la haine. Récits et figures de la passion dans la cité*, Actes du colloque international, (Reims, 26-28 septembre 2007), Lille, Presse Universitaire du Septentrion, 2009, p. 113-124.

²⁹⁹ Isabelle Heullant-Donat, « Martyrdom and Identity... », *op. cit.*, pp. 441-442.

condamnations et des persécutions pontificales³⁰⁰. 122 frères sont listés dans les *Memorialia* dont 34 restent inconnus et n'ont pas été authentifiés par les documents pontificaux. Cependant, pour Fra Elemosina, le sacrifice au nom de la foi prouve suffisamment leur sainteté digne de mémoire³⁰¹. En ce sens, ce sont les *Memorialia* et d'autres sources qui fonctionnent comme des auto-canonisations pour l'acte du martyr, autrement dit, l'absence de béatification est remplacée par la visibilité de la réputation de sainteté au sein de la communauté franciscaine.

Parallèlement, la fresque d'Ambrogio Lorenzetti, avec ses trois têtes canonisées, participe aux pratiques de la piété et de la commémoration des martyrs, d'une manière plus touchante. Par rapport aux documents textuels, elle entre dans la vie quotidienne du monastère et résonne dans les cœurs des frères, construisant une forte identité entre les frères et les martyrs. Tout ceci fonctionne comme une résistance vis-à-vis de l'Eglise romaine³⁰².

5.4 La puissance du martyr

Comme nous l'avons mentionné plus haut, le sujet du martyr joue un rôle crucial dans l'activité missionnaire de l'ordre franciscain en Orient. Alors il est important de se demander comment se manifeste l'efficacité du martyr et comment prouver qu'il ne s'agit pas d'un acte vain et inutile ? Ambrogio Lorenzetti construit une image admirable de la conversion devant le sacrifice des franciscains, dans laquelle le regard des spectateurs orientaux témoigne *in situ* la puissance du martyr.

5.4.1 La représentation de la scène du martyr au XIV^e siècle.

Je voudrais faire ici une brève évocation des représentations de la scène du martyr

³⁰⁰ Isabelle Heullant-Donat, « À propos de la mémoire hagiographique franciscaine... », *op. cit.*, p. 525.

³⁰¹ *Ibid.*, p. 527.

³⁰² Isabelle Heullant-Donat, « Martyrdom and Identity... », *op. cit.*, pp. 448-449.

à travers les images des martyrs franciscains et les images de saint François prêchant devant le sultan, afin de mieux rendre compte l'invention d'Ambrogio Lorenzetti qui réside dans la considérable transformation de l'ennemi en converti devant le martyr.

Je commence par attirer l'attention sur la représentation de l'entourage du roi, autrement dit, les spectateurs païens devant le martyr. Giotto a réalisé deux versions de *Saint François devant le sultan (ou le jugement du Feu)* dans l'église supérieure de la basilique Saint François d'Assise (1280) et dans la Chapel Bardi de la basilique Santa Croce (1325-1328). Elles montrent le roi sultan qui ordonne aux prêtres musulmans et à saint François d'entrer dans le feu pour confirmer leur foi. Dans la première version d'Assise (fig. 63), on voit clairement les réactions différentes de saint François et des prêtres musulmans devant le feu. Ces derniers s'enfuient en tournant la tête, le visage empreint de doute et de peur. Saint François, au contraire, se situe au centre de la fresque, il pose une main sur son sein et de l'autre indique le feu comme réponse ferme au commandement du sultan. Cette différenciation entre saint François et les « infidèles », apparaît, de manière légèrement différente, dans la deuxième version de Florence. Les figures sont clairement divisées en deux parties : les « infidèles » et le saint. Deux Maurs en turban répètent le geste du sultan et invitent les deux prêtres musulmans à confirmer leur foi, l'un tourne la tête et lève la main. Ce geste de refus est totalement caché par sa grande robe. A ses côtés, l'autre prêtre montre une attitude plus obstinée. Il est représenté de profil dans l'ombre et tient ses deux mains sur ses oreilles. Ce refus est accentué par leurs grands et longs manteaux jaunes qui couvrent leur corps, alors que la couleur est celle, péjorative, propre aux Juifs. Ce corps emballé des « infidèles » est la contrepartie négative du corps découvert du saint devant le feu. Giotto a, sans doute, tenté de montrer, une représentation réaliste à travers le contraste entre le saint et les « infidèles », il a mis ces derniers dans une position complètement opposée à celle du saint, comme un mauvais exemple, puisque selon l'histoire, le sultan n'a pas été converti à la fin. Devant le sacrifice de saint François, les spectateurs païens montrent un visage froid et obstiné et exhibent une attitude de mépris et de refus en détournant les yeux et en s'enfuyant. Ils sont présentés comme des peuples presque impossibles à convertir, Ils

sont plongés dans leur propre horreur de la mort et cela les empêche de voir le miracle divin.

Parmi les spectateurs, le personnage au cœur de la scène est le roi païen qui ordonne l'exécution en tant que spectateur potentiel. Dans les deux versions de *Saint François devant le sultan* de Giotto (fig. 55), le roi sultan lève son bras et indique le feu. C'est un geste qui manifeste le pouvoir de l'autorité, il devient la clef du récit puisqu'il provoque décisivement toutes les agitations de la scène comme l'œil d'un cyclone. Dans la première version de Giotto, cet effet du pouvoir s'incarne dans le geste de saint François, étant donné que le bras du sultan se prolonge à travers le bras de saint François, comme une forme de soumission. Giotto a repris le geste de sultan dans le *Martyre des franciscains à Tana* (fig. 65), dans lequel on peut apercevoir, en dépit des graves altérations de la fresque, que le commandement du roi s'accompagne de l'élévation du couteau du bourreau. Quelle collaboration entre le pouvoir et la violence ! Par ailleurs, un autre signe du pouvoir que nous rencontrons fréquemment dans le *Saint François devant le sultan* est le sceptre du roi. Par exemple, dans l'œuvre de Giovanni di Paolo, le sultan tient un sceptre sur le trône, accompagnant l'énorme épée tenue par un garde à ses côtés, comme signe de la violence et du pouvoir (fig. 64).

5.4.2 Un moment bouleversé, un moment de conversion

Bien qu'Ambrogio Lorenzetti ait repris la composition de Giotto, comme nous l'avons montré plus haut, il a fait d'autres choix pour sa représentation. Au contraire des réactions passives des infidèles chez Giotto, dans la scène, Ambrogio nous montre une curiosité remarquable des spectateurs orientaux, ils désirent voir le martyr. Par exemple, un Mongol derrière un pilier tend le cou pour mieux voir le sacrifice du frère (fig. 7) ; ou un autre Mongol serre un pan de tissus devant sa bouche fermée, un geste probablement pour retenir sa stupéfaction³⁰³. Ses yeux mi-clos trahissent une concentration. C'est donc

³⁰³ Je remercie Monsieur Jean-Claude Bonne m'aide à identifier ce geste inattendu dans l'art du XIV^e siècle. Pour l'instant, je n'ai vu qu'un seul exemple dans la *Pentecôte* de Jacopo di Cione qui est proche de celui de Ambrogio Lorenzetti : un écouteur attentif essaie d'écouter la parole de saint Pierre. Il tient la main gauche sur la bouche, l'autre

sur le moment du martyr que convergent les regards des spectateurs, autrement dit, c'est un moment qui est construit par la participation intensive du regard. Une angoisse étrange, remarquée notamment par leurs sourcils froncés, apparaît sur certains visages des spectateurs (fig. 66). Il semble que tous les personnages, y compris le roi tartare, soient profondément touchés par le sacrifice du frère³⁰⁴, comme le remarque S. Maureen Burke :

« Le spectre de l'émotion exprimée par les spectateurs et le souverain est rendu avec une humanité et un naturalisme profonds. Malgré la violence inhérente au sujet, le drame est réalisé par l'équilibre et le contraste et par l'émotion contrôlée plutôt que par l'effusion de sang ou l'agitation chaotique. Le rationalisme règle également la composition. »³⁰⁵

Par ailleurs, dans le geste du roi se manifeste un écart essentiel entre la version d'Ambrogio Lorenzetti et d'autres versions citées plus haut. Ambrogio Lorenzetti nous montre un roi qui abandonne son pouvoir : il baisse la tête, son sceptre est déposé et appuyé sur ses genoux par ses mains. Ce geste de retenue est subtilement répété par un personnage oriental qui se trouve juste à côté du roi (fig. 67). Cet homme le regarde et retient son épée avec ses mains. Cela fonctionne comme un double signe : le signe de la violence et aussi le signe du pouvoir transmis par le roi. Parmi les spectateurs de la scène, nous voyons donc une sorte de circulation et d'imitation du geste du roi, comme le remarque Roxann Prazniak : « tout le monde dans la scène tient ses mains sur son arme », et cela « suggère un appel à la paix des franciscain spirituels »³⁰⁶.

La remarque de Prazniak est subtile, mais son interprétation de l' « appel à la paix »

main semble serrer le pan de robe, probablement pour montrer une concentration avec un souci ou un étouffement.

³⁰⁴ La dimension sentimentale de la scène a été remarquée en premier par S. Maureen Burke, et puis interprétée par Roxann Prazniak. Voir Maureen Burke, « The Martyrdom... », *op.cit.*, p.477; voir aussi Roxann Prazniak, « Siena on ... », *op. cit.*, pp. 202-203.

³⁰⁵ Le texte originale : « the spectrum of emotion expressed by the spectators and ruler is rendered with a profound humanity and naturalism. Despite the violence inherent in the subject, drama is achieved through balance and contrast and through controlled emotion rather than from accentuated bloodshed or chaotic agitation. Rationalism also rules the composition », cité dans S. Maureen Burke, « The Martyrdom... », *op. cit.*, p. 477.

³⁰⁶ Voir Roxann Prazniak, « Siena on ... », *op .cit.*, pp. 212-213.

ne semble pas suffisante. En effet, nous sommes appelés à associer cet ensemble de gestes retenus et de regards attentifs à l'acte du martyr, d'une manière plus concrète, à l'effet du martyr, qui touche et bouleverse profondément tous les spectateurs et manifeste la puissance du martyr. De Giotto à Ambrogio Lorenzetti, nous remarquons ainsi un déplacement de « l'œil du cyclone » du roi au martyr, par le silence des armes qui donne la parole à la mort du martyr, et qui provoque un bouleversement psychologique sur les spectateurs et détruit la « complicité » entre le bourreau et le roi. Il est étonnant de voir que le roi tartare, ainsi que les spectateurs orientaux, avec leurs visages contractés, semblent être profondément touchés et en train de partager la douleur du martyr. Par ailleurs, un détail ne devrait pas être ignoré, celui d'une bande des motifs cruciformes qui traverse la poitrine du roi. Nous trouverons souvent ce genre de motif dans les oeuvres de Ambrogio Lorenzetti, comme la bande de croix qui traverser le col de l'Enfant Jésus dans la *Vierge et l'enfant* de 1325. La reprise intentionnelle du motif de croix sur le vêtement du roi tartare est frappante, elle semble trahir discrètement le signe prémonitoire de la conversion³⁰⁷.

Par la suite, la fresque d'Ambrogio Lorenzetti a influencé Sassetta, un peintre siennois du XV^e siècle. Dans son *Saint François d'Assise devant le sultan* du retable de Borgo San Sepolcro (fig. 68), nous remarquons une affinité d'esprit avec l'œuvre d'Ambrogio Lorenzetti. Sassetta représente un moment en suspens pendant lequel le saint est en train d'entrer dans le feu. L'influence de Ambrogio Lorenzetti est évidente, notamment par la réaction des spectateurs : personne ne s'échappe devant le martyr. Le corps de saint François devient le point de convergence des regards des spectateurs, avec concentration et fascination (fig. 69). Le sultan, comme le roi tartare, repose son sceptre en regardant attentivement le sacrifice du saint. L'un des prêtres musulmans lève ses mains avec les paumes ouvertes et fait un geste d'acceptation avec une inquiétude, remarquée par ses sourcils enfoncés et ses lèvres pincées. Nous voyons un effet de symétrie formelle entre cet homme et le frère franciscain priant avec un visage serein, manifestant un contraste entre une âme tremblante et une âme paisible devant le miracle. Dans son étude sur

³⁰⁷ Je remercie Monsieur Jean-Claude Bonne de me guider pour confirmer ces motifs cruciformes.

Sassetta, Bernard Berenson remarque délicatement sa représentation de la beauté du miracle et y voit un moment de conversion :

« Saint François, cependant, ne parle pas, comme dans les fresques de Giotto, mais plonge dans les flammes avec une ferveur non moins rayonnante qu'eux. Il est trop tard pour que les païens reculent. Ils sont envoutés, et sur leurs visages il y a plus d'effroi que de lâcheté ; ils sont aussi presque convertis. Mais les flammes ! Elles ne sont ni simplement symboliques, comme chez Giotto, ni réalistes, comme presque n'importe quel peintre de notre temps pourrait en faire mais l'âme de feu de « belle et joyeuse, et la plus robuste et forte », avec toute sa rapidité de ligne prenant la forme de courbes merveilleuses, clapoteuses, bondissantes, changeantes, destinées à transsubstantier toute substance en esprit. Et toujours le ciel « courtois » - pour adopter une autre expression exquise française – « le brillant sur juste et injuste semblable », et à travers une voûte étroite, un aperçu de belles collines dans la distance sereine. »³⁰⁸

Les flammes extraordinaires au centre du tableau, comme Berenson nous le montre, me frappent par deux dimensions : d'une part, par la configuration de la forme « homme-flammes ». Le corps de saint François s'intègre intensément dans le feu et ne nous laisse voir qu'une vue de dos, son pied légèrement levé laisse voir le petit point rouge des stigmates dans la plante du pied. Ce feu physique se transforme en feu du cœur du martyr, qui fait écho à l'apparition fréquente de mots comme « feu » ou « brûler » dans les écrits franciscains sur le martyr. Ainsi, la forme du feu devient une expression violente du désir de martyr qui avale le corps de saint François. D'autre part, c'est la propagation admirable de ce « feu » dans la scène qui implique subtilement la force immense du martyr. Il est peint avec un mélange des couleurs dorée, rouge et orange,

³⁰⁸ Le texte original : « Saint Francis, however, does not parley, as in Giotto's frescoes, but plunges into the flames with a fervour no less glowing than they. It is too late for the paynim to retreat. They are held spellbound, and on their countenances there is painted more of awe than of cowardice; they also are almost converted. But the flames! They are neither merely symbolic, as in Giotto, nor realistic, as almost any painter of our day might make them but the soul of fire of "beautiful and joyous, and most robust and strong", with all its swiftness of line taking the shape of wondrous, lapping, leaping, changing curves, destined to transubstantiate all substance into spirit. And ever and always the "courteous" sky-- to adopt another exquisite phrase of Francis—"the shining upon just and unjust alike", and through a narrow arch, a high glimpse of lovely hills in the serene distance », cité dans Bernard Berenson, *A Sienese Painter of the Franciscan Legend*, Part I, dans *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, Vol. 3, No. 7 (Sep. - Oct., 1903), p. 20.

avec des petits points creusés comme des éclats de lumière. Ce sont les mêmes couleurs que le peintre utilise pour représenter le chérubin de la *stigmatisation de saint François* et la mandorle autour de saint François de *l'Extase de saint François*, les deux autres parties du Retable de Borgo San Sepolcro (fig. 70). Cette couleur divine « reflue » dans l'auréole du saint au moment du sacrifice. En même temps, elle continue à envahir étrangement l'espace du sultan : d'abord la robe et la cape luxueuse du sultan et les draperies précieuses derrière lui, ensuite les robes des gardes à sa gauche. Cet éblouissement fantastique de la couleur et de la chaleur dans l'espace des « infidèles » fonctionne comme le reflet du flamboiement du martyr au centre du tableau. Il nous montre subtilement une manifestation divine du martyr dont la flamme touche le cœur des spectateurs. Le sultan stupéfait s'immerge totalement dans cette couleur de foi qui fait partie, d'une manière discrète et mystérieuse, de sa conformation à la forme « homme-flamme ».

5.4.3 Intériorisation : deux rois perplexes

Dans *l'Investiture de saint Louis de Toulouse*, le roi du Naples, couronné et assis au milieu des cardinaux, regarde son frère auréolé qui avait abdiqué de son trône en 1295-1296 pour consacrer sa vie à Dieu (fig. 71). Le jeu de contraste entre la couronne et l'auréole est assez évident dans la fresque. Selon la description d'Eve Borsook³⁰⁹, le roi de Naples porte la couronne que son frère a abandonnée pour l'auréole, et présente une expression perplexe comme s'il essayait de comprendre le choix de son frère.

Robert d'Anjou n'est pas le seul roi perplexe dans les fresques. Dans le *Martyre des frères franciscains*, Le roi tartare, portant une couronne pointue, s'installe sur son trône en regardant, avec angoisse, l'exécution d'un franciscain sous ses ordres (fig. 72). Ici aussi, c'est un regard perplexe sur le sacrifice du martyr pour sa foi. Le jeu « couronne-auréole » (les auréoles sur les têtes décapitées), de manière plus discrète, apparaît dans la scène,

³⁰⁹ Eve Borsook, *The Mural Painters of Tuscany: From Cimabue to Andrea del Sarto*, London: The University Press (Glasgow), 1960, p. 135.

construisant un moment de perplexité et d'hésitation.

L'affinité entre ces deux figures est confirmée par la même perplexité lisible sur leurs visages. Cette intériorisation des figures se manifeste par les yeux absorbés, les sourcils froncés et les coins de la bouche s'affaissant doucement. En même temps, elle est renforcée par le partage d'une posture passive, même mélancolique : le corps du roi Robert d'Anjou est légèrement coincé avec la tête posée sur sa main droite, dont les doigts sont repliés ; le roi tartare, avec le dos courbé, serre son sceptre dans ses mains, et le retient fermement sur ses genoux.

Il est intéressant de situer ces fresques dans une série d'images d'intériorisation produites au XIV^e siècle qui nous fait voir, dans une certaine mesure, une maturité de l'humanité. Un peu plus tard que l'œuvre d'Ambrogio Lorenzetti, on observe à nouveau, de manière plus violente, cette angoisse de l'âme dans les peintures italiennes, cette fois-ci ce sont les damnés qui endurent la souffrance de l'enfer. Ils ont expression mêlant le désespoir, la peur, l'anxiété et le repentir. Par exemple, nous pouvons citer un homme turco-mongol joint ses mains devant sa bouche, avec un visage enfoncé dans la scène du *Jugement dernier* de Buonamico Buffalmacco dans le Campo Santo à Pise (fig. 73) ; ou dans la scène de lamentation et de supplication des pauvres damnés du *Jugement dernier* de la chapelle Strozzi, réalisée par Nardo di Cione en 1350 (fig. 74) : un soldat oriental portant un casque pointu pleure, avec les sourcils froncés et les yeux baissés, et maintient fermement l'une de ses mains appuyée sur sa bouche à l'aide de son autre main, à ses côtés, un soldat portant un chapeau pointu, regarde vers le haut avec un visage désespéré et fait un geste de la douleur : il déchire son vêtement avec ses deux mains.

Par rapport à cette manifestation profonde d'angoisse, le travail d'Ambrogio Lorenzetti est plus subtil. Il représente un sentiment plus léger que la douleur des damnés devant le jugement divin, autrement dit, une sorte d'inquiétude ou de perplexité animées par la puissance du martyr. Ce sentiment incertain du roi est bien ressorti par les deux personnages aux ses côtés. Il est intéressant de remarquer « un certain parallélisme » entre le personnage à gauche du roi et celui-ci. Ils portent une apparence similaire, typiquement mongole comme nous l'avons décrit précédemment, et leurs corps sont

inclinés vers le martyr³¹⁰. Le personnage à droite du roi regard vers lui et semble attendre son ordre. Son regard d'attente crée un temps suspendu qui nous fait mieux voir l'hésitation du roi. Ces deux personnages partagent partiellement leurs attitudes avec le roi, à travers le geste appuyé les mains sur l'épée et le corps incliné, mais on peut dire, d'autre part, que leurs écarts avec le roi rend visible l'intériorité de ce dernier qui est profondément touché par le martyr. Nous voyons donc une « déclinaison réglée » des regards et des gestes des témoins qui s'écartent, en même temps se construisent pour créer une sorte de tension où mettre en scène le théâtre du cœur³¹¹. En ce sens, l'espoir de conversion est né dans ce moment bouleversé. En outre, la humanité des personnages nous fait voir, par un effet de miroir, la force émouvante de l'acte du martyr. Le pouvoir subi une défaite devant la puissance d'un impouvoir. Cet « impouvoir », qui prend sa parole et pousse des hurlements silencieux dans la scène, s'est manifesté par l'abandon de la couronne de saint Louis, par son vœu et par le sacrifice de la vie du frère franciscain pour sa foi.

5.5 La communauté franciscaine et la *Provincia tartarorum*

Si on considère la relation diplomatique entre la communauté franciscaine en Orient et l'autorité mongole de cette époque, l'apparition d'images du Mongol devient plus intrigante. A l'époque de la *Pax Mongolica*, l'autorité mongole avait fait un grand effort pour favoriser le transport routier permettant aux commerçants et aux missionnaires de pouvoir voyager et circuler facilement entre l'Europe et la Chine. De plus, la tolérance religieuse dans les Empires turco-mongols, par rapport à la persécution et à l'expulsion des Spirituels par la papauté, était favorable à la relation entre les missionnaires franciscains et les khans mongols. L'Orient devient alors un nouvel horizon rempli d'espoir

³¹⁰ Merci à Monsieur Jean Claude Bonne pour m'indiquer cette belle parallélisme. En outre, il a subtilement remarqué la nuance entre les deux. Par rapport au personnage à gauche qui ne s'intéresse qu'au martyr, le roi montre plus une « concentration intérieure ». Cette dimension intime devient visible surtout par « son regard concentré et décroché de l'action, les yeux mi-clos et baissés, les paupières tendues ».

³¹¹ Je dois cette observation à Monsieur Jean Claude Bonne et j'emprunte sa formule : « la déclinaison réglée ».

pour la mission évangélique des frères mineurs, notamment des Spirituels.

On ne peut ignorer un ensemble de faits qui est contemporain des fresques de la salle capitulaire du couvent Saint-François de Sienne. Il s'agit d'un nouvel enthousiasme pour la mission franciscaine sur le territoire tartare, qui a commencé vers 1307 et a duré jusqu'à la fin du siècle³¹². Comme nous l'avons vu précédemment, à la fin du XIII^e siècle, deux vicairies franciscaines, nommées *Tartaria aquilonaris* et *Tartaria orientalis*, existaient déjà dans le territoire à domination mongole. Le nouvel archevêché à Khanbaliq a été créé par Clément V en 1307 grâce aux efforts du franciscain Jean de Montecorvino en Chine, suivant le progrès de l'activité missionnaire. Par la suite, six suffragants franciscains furent établis successivement par l'autorité chrétienne. Autour des années 1320-1330, la troisième vicairie de Cathay s'y est attachée pour étendre le champ du territoire de l'Extrême-Orient et de la Haute-Asie³¹³.

La construction du réseau ecclésiastique d'Orient s'accompagne de la circulation des nouvelles dans la communauté chrétienne à travers des courriers et des rumeurs. Elles racontent les martyres, le nombre de convertis ou sont des appels pour obtenir du renfort. Les deux lettres envoyées le 15 mai 1323 par les frères franciscains du nord de la province tartare annonçaient le grand succès des missions depuis plusieurs années : les frères baptisaient des tartares tous les jours en jours sur le champ de bataille en leur apportant du soutien et de l'aide. Les tatares furent touchés par leur zèle religieux et le nombre de convertis atteignit un tiers de la population de l'empire. Les frères affirmèrent en outre qu'ils réalisaient le plus grand progrès depuis l'époque de saint Grégoire le Grand³¹⁴. Tout ceci nous montre qu'après la Terre sainte et le Maroc, le grand territoire tartare devint un nouvel enjeu stratégique dans le projet d'expansion des territoires chrétiens en Orient au XIV^e siècle.

Si on reconsidère la scène du martyr d'Alimaliq dans ce contexte, il est intéressant de remarquer qu'un « réseau » missionnaire prend forme par l'arrangement des fresques

³¹² Michael Robson, *The Franciscans in the Middle Ages*, The Boydell Press, 2006, pp. 111-118.

³¹³ J. Richard, « La papauté et les missions d'Orient au Moyen Age (XIII^e-XV^e siècle) », dans *Mélanges d'Archéologie et d'histoire*, vol. 58, Numéro 1, 1941, pp. 128-129, pp. 148-149 ; voir aussi Christine Gadrat, *Une Image de L'Orient...op. cit.*, pp. 24-27. Michael Robson, *The Franciscans...*, *op. cit.*, pp. 108-110.

³¹⁴ *Ibid.*, p. 112-113.

du couvent. Max Seidel remarque le premier un montage subtil entre les fresques et l'architecture. La salle capitulaire se situe sur la galerie sud du cloître. Nous pouvons imaginer un parcours et un « paysage » pour les frères mineurs qui traversaient fréquemment ce passage entre l'église et la salle capitulaire : ils regardaient d'abord la scène de Pietro da Siena devant saint François sur la lunette ; par la suite, ils s'arrêtaient un peu devant la scène du martyr dramatique avec le grand paysage de Tana qui occupe la plupart du mur ; et à la fin, au fond du couloir, à travers une grande fenêtre sur le mur de la salle capitulaire, ils pouvaient apercevoir la scène du martyr des missionnaires franciscains à Alimaliq. Ce dispositif permettait de construire une continuité visuelle et significative entre les fresques de la salle capitulaire et celle du cloître³¹⁵.

Il est intéressant de voir que ce dispositif est présent dans la littérature franciscaine. D'après Isabelle Heullant-Donat, l'une des caractéristiques les plus étonnantes du texte intitulé *Memorialia*, est son organisation hiérarchique et topographique :

[...] Les principes qui ont guidé l'organisation du texte sont hiérarchiques, topographiques et chronologiques. Hiérarchiques car les *Memorialia* mentionnent en premier lieu les franciscains canonisés par l'Eglise (saint François, saint Antoine de Padoue et saint Louis de Toulouse), suivis des frères inhumés dans l'église Saint-François à Assise (Bernard, Sylvestre et Léon), qui sont appelés *santi* bien qu'ils ne soient pas canonisés, des compagnons de François, appelés *fratri*, qui sont enterrés à la Portioncule, et enfin de ceux parmi les frères et les compagnons de François qui virent l'âme du Poverello s'envoler ou entendirent des louanges au moment de sa mort. À ce principe hiérarchique succède un principe d'organisation topographique, dans la mesure où les frères mentionnés dans la suite de la liste sont toujours associés au lieu dans lequel ils ont vécu, ont été martyrisés ou sont enterrés. L'organisation topographique se double d'une organisation chronologique relativement souple : les dates précises de la mort des frères ne sont jamais indiquées, seules deux années sont mentionnées à la fin du texte [...]³¹⁶

³¹⁵ *Ibid.*, pp. 404-405.

³¹⁶ Isabelle Heullant-Donat, « À propos de la mémoire hagiographique franciscaine... », *op. cit.*, p. 522.

Il est étonnant de voir que cette considération hiérarchique et topographique, apparaît, de manière parallèle, dans le montage des fresques au couvent Saint-François de Sienne. D'une part, les images qui prennent la première place dans le passage intermédiaire entre l'église et la salle capitulaire sont la représentation de *Pietro da Siena devant saint François* peinte sur la lunette, suivie par la scène de son martyre à Tana sur le mur du cloître et des autres martyrs à Almalyq dans la salle capitulaire. Ce dispositif semble parfaitement correspondre au rapport hiérarchique entre le saint fondateur et ses suiveurs, entre le modèle et ses imitateurs. D'autre part, selon l'interprétation d'Isabelle Heullant-Donat, la constellation de *loci* des martyres, à travers la conjonction entre le martyre et la mission, implique le « réseau des couvents », autrement dit, « l'organisation territoriale et hiérarchique propre à l'Ordre franciscain », dans laquelle les deux Provinces remarquables de saint François (*Provincia santi Francisci*) et de Tartarie (*Provincia tartarorum*) sont mentionnées dans les *Memorialia*, afin de « commémorer les frères remarquables du cœur de l'ordre (la *Provincia santi Francisci*) et ceux qui, par leurs missions dans les terres hostiles, en élargissent l'horizon et le rayonnement³¹⁷ ». En ce sens, les deux fresques du martyre du couvent Saint-François manifestent une volonté de choisir et de mettre ensemble les deux martyres par leur contemporanéité chronologique, et davantage, par leur affinité topographique. Les martyres de Tana en Inde et le martyre d'Almalyq en Asie Centrale font partie de l'activité missionnaire franciscaine dans la province tartare. Ils appartiennent à l'espace le plus lointain pour les hommes du Moyen Âge. Cette présence de la marginalité géographique est une manifestation du fruit des missions : l'évangélisation du monde jusqu'à la limite de la terre.

Conclusion

Les Mongols dans la scène du martyre témoignent de l'effort et du succès des frères mineurs dans l'évangélisation des « infidèles », ils peuvent être considérés sous deux

³¹⁷ *Ibid.*, pp. 522-524. Voir aussi Isabelle Heullant-Donat, « Martyrdom and Identity... », *op. cit.*, pp. 441-442.

aspects. D'une part, ils témoignent des hauts faits des martyrs franciscains, ignorés par l'autorité pontificale, dans les terres orientales, et n'ayant laissé aucune relique en raison des grandes distances. En ce sens, les fresques d'Ambrogio Lorenzetti font partie de la pratique du culte des martyrs qui conservent la mémoire de la communauté et annoncent la vocation d'aller plus loin vers l'Orient.

D'autre part, à travers la représentation subtile de l'intériorisation des spectateurs, notamment du roi tartare qui s'engage dans la tradition des images de l'humanité de l'époque, Ambrogio Lorenzetti tente d'extérioriser l'émotion et le bouleversement de l'âme. Cela nous fait voir un moment de conversion, une image idéale pour manifester la puissance du martyr et de l'efficacité de la stratégie missionnaire des franciscains.

Partie II

Conversion philosophique : image de la christianisation du monde dans la décoration de la salle capitulaire de l'église Santa Maria Novella de Florence

La Chapelle des Espagnols située à Santa Maria Novella à Florence a été construite au XIV^e siècle sous la commande de l'ordre dominicain. Un grand nombre de fresques constituent une image grandiose du rôle primordial des dominicains dans la communauté chrétienne, en tant que prédicateurs du savoir évangélique. Elles nous font voir une relation intime, d'une part, entre le Christ et les fondateurs dominicains, notamment Saint Thomas d'Aquin ; d'autre part, entre la mission apostolique et la mission contemporaine de l'ordre dominicain, basée sur deux objectifs principaux : lutter contre les hérétiques et convertir les païens.

Il est intéressant de découvrir qu'une image d'altérité transparaît dans les fresques de la Chapelle des Espagnols, dans lesquelles une centaine de personnages orientaux, représentés comme spectateurs, figurent devant les scènes chrétiennes : la *Crucifixion*, la *Résurrection*, la *Pentecôte* et la *Via Veritatis*. Qui sont ces spectateurs orientaux ? Comment s'intègrent-ils dans chaque sujet chrétien de la fresque et dans le programme des fresques de la salle capitulaire ? Dans ce chapitre, je tente de démontrer que cette image des spectateurs orientaux se présente comme une image du réveil, qui participe à la construction de la glorification de la mission dominicaine en terre orientale.

I. Les données documentaires

Singularisées par la complexité du programme pictural et la nouveauté radicale des détails, les fresques de la Chapelle des Espagnols de l'église de Santa Maria Novella, peintes entre 1366-1368 par Andrea di Bonaiuto (1343-1377), un peintre de l'école florentine, ne constituent pas seulement un chef-d'œuvre éblouissant de la peinture italienne du XIV^e siècle, elles constituent également une manifestation grandiose du pouvoir et du triomphe de l'ordre dominicain de cette époque (fig. 75).

La Chapelle des Espagnols se situe dans le *chostro verde* sur le côté du nord de l'église Santa Marie Novella, initialement investie d'une fonction funéraire. Le tombeau du commanditaire Guidalotti et de sa seconde épouse Fiondina degli Infangati est placé au centre, sur le mur nord de la chapelle, au-dessus des scènes de la *Crucifixion* et de l'*Ascension*³¹⁸. Cependant, il apparaît que l'organisation de l'ensemble des fresques s'associe plus étroitement à la fonction principale de la chapelle qui était l'ancienne salle capitulaire du couvent dominicain de Santa Maria Novella. C'était une salle où se réunissent les frères pour les cérémonies officielles de la communauté dominicaine, autrement dit, un lieu dédié à la réunion et aux activités quotidiennes³¹⁹. En 1566, la salle a pris le nom de « Chapelle des Espagnols » lorsqu'elle est devenue un endroit liturgique pour la colonie espagnole à Florence, dédié à Eleonora di Toledo, femme du grand-duc Cosimo dei Medici³²⁰.

La construction de la salle capitulaire a été achevée vers 1350. La construction de l'architecture a été réalisée par Fra Jacopo Talenti, architecte et frère dominicain. Le projet

³¹⁸ Gardner J., « Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse Frescoes in S. Maria Novella », *Art History*, II, 2, 1979, pp. 110-111.

³¹⁹ *Ibid.*, p. 111 ; voir aussi Nirit Ben-Aryeh Debby, « Art and Sermons : Dominicans and the Jews in Florence's Santa Maria Novella », *Church History and Religious Culture*, vol. 92, Issue 2-3, p. 174.

³²⁰ Benoît Van den Bossche, « La glorification de saint Thomas d'Aquin à Santa Maria Novella », Séminaire d'Histoire de l'art du Moyen Âge, Université de Liège, 2012.

de construction de la Chapelle des Espagnols a été élaboré sous la direction de l'ancien priorat Jacopo Passavano (1354-1355) et a été financé par son ami Buonamico di Lapo Guidalotti, un marchand florentin³²¹. Ce premier était également l'auteur de *Lo specchio della vera penitenza* (*Le Miroir de la vraie pénitence et autres traités de spiritualité*), un ouvrage théologique ayant joui d'une grande influence à l'époque³²². Les travaux de la décoration de la chapelle ont débuté dix ans après la mort du commanditaire en Janvier 1366, alors que Passavano était décédé en 1357. Le nouveau prior de l'ordre dominicain Francesco Zanobi Guasconi a repris son travail. Selon le contrat inédit publié par Taurisano en 1916³²³, Francesco Zanobi Guasconi a commandé à Andrea di Bonaiuto la peinture des fresques de la salle capitulaire en 1365, ces travaux ayant été réalisés entre les années 1366 et 1368³²⁴. En ce sens, l'influence exacte de l'ouvrage de Passavanti dans le programme de la chapelle reste difficile à déterminer. Certains chercheurs pensent qu'un grand nombre de détails dans les fresques ont été influencés par la pensée de Passavanti, notamment sur le sujet de la pénitence dans le *Via Veritatis* sur le mur est³²⁵. Mais certains autres, comme Millard Meiss et Serena Romano, s'opposent à cette interprétation, considérant *a contrario* que Passavanti a eu une influence limitée par rapport au rôle de Bonaiuto.

II. Résultats et limites des recherches précédentes

Les historiens de l'art ont mené beaucoup de recherches sur les fresques de la Chapelle des Espagnols. Depuis les années 1960, les premières études tentent d'interpréter l'ensemble des fresques et leur programme iconographique. Deux articles fondamentaux ont été publiés successivement par S. Romano en 1978 : « Due affreschi

³²¹ J. Gardner, « Andrea di Bonaiuto... », *op. cit.*, pp. 108-109.

³²² Nirit Ben-Aryeh Debby, « Art and Sermons... », *op. cit.*, p. 175.

³²³ Joachim Poeschke, *Fresque Italiennes du Temps de Giotto : 1280-1400*, Citadelles & Mazenod, 2003, p. 362.

³²⁴ Daniel Russo, « Religion civique et art monumental à Florence au XIV^e siècle. La décoration peinte de la salle capitulaire à Sainte-Marie- Nouvelle », in : *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*, Actes du colloque organisé par le Centre de recherche « Histoire sociale et culturelle de l'Occident. XII^e-XVIII^e siècles » de l'Université de Paris X-Nanterre et l'Institut universitaire de France (Nanterre, 21-23 juin 1993) Rome : École Française de Rome, 1995. pp. 279-296.

³²⁵ Eliana Corbari, *Vernacular Theology : Dominican Sermons and Audience in Late Medieval Italy*, Bristol University, Ph.D. diss., 2007 ; voir aussi Nirit Ben-Aryeh Debby, « Art and Sermons... », *op. cit.*, p. 175.

del capellone degli Spagnoli : Problemi iconologici »³²⁶ et par J. Gardner en 1979 : « Andrea di Bonaiuto and the Chapter house Frescoes in Santa Maria Novella »³²⁷. Ils constituent des études générales sur l'organisation de la salle capitulaire, l'iconographie des fresques et le rôle du commanditaire dans la conception de l'ensemble des fresques. Dans son livre *Painting in Florence and Siena after the Black Death* en 1964, Millard Meiss situe les fresques à la fin du Moyen Âge, après la période de la peste et les considère comme une réponse au changement de mentalité de l'époque³²⁸.

Par la suite, des études sur la Chapelle des Espagnols ont été développées en relation aux différents aspects que pouvaient revêtir une ou plusieurs fresques. L'une des fresques les plus mystérieuses de la Chapelle est celle de la *Via Veritatis* sur le mur est³²⁹. En 1995, Joseph Polzer réinterroge cette scène controversée dans son article « Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican : Thought in Late Medieval Italy » en associant, d'une manière originale, l'œuvre de Bonaiuto au *Purgatoire de saint Patrice*, une fresque découverte dans les années 1970 à l'oratoire de Sainte Claire à Todi, le considérant comme la source visuelle de la conception de Bonaiuto³³⁰.

Le *Triomphe de Saint Thomas d'Aquin* sur le mur ouest a également attiré l'attention des chercheurs. Luis Gillet, dans son ouvrage important sur les ordres mendiants, analyse l'iconographie du *Triomphe* et comment les dominicains tentent d'y construire l'image d'une « Église enseignante »³³¹. Par la suite, Diana Norman porte particulièrement l'attention sur cette œuvre dans son article « The Art of Knowledge : two Artistic Schemes in Florence »³³². Elle la compare avec une autre œuvre contemporaine : les reliefs du

³²⁶ S. Romano, « Due affreschi del capellone degli Spagnoli : Problemi iconologici », *Storia dell'arte*, 28, 1978, pp. 181-214.

³²⁷ J. Gardner, « Andrea di Bonaiuto... », *op. cit.*, pp. 107-137.

³²⁸ Millard Meiss, *Painting in Florence and Siena After the Black Death : The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century*, Harper and Row, 1973, pp. 94-104.

³²⁹ Concernant le nom de la fresque du mur d'est, certains chercheurs l'ont nommée *Via Veritatis* tandis que d'autres l'ont nommée : Église militante, appellations correspondant séparément aux différents aspects de la représentation de la fresque.

³³⁰ Joseph Polzer, « Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican : Thought in Late Medieval Italy », *The Art Bulletin*, vol. 77, n° 2, Jun., 1995, pp. 262-289.

³³¹ Louis Gillet, *Histoire Artistique des Ordres Mendiants : L'art religieux du XIIIe au XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1939, pp. 117-120.

³³² Diana Norman, « The Art of Knowledge : Two Artistic Schemes in Florence », *Siena, Florence, and Padua : Case Study*,

Campanile de Florence, en analysant le système du savoir à la fin du Moyen Âge et en observant comment la « forme » des connaissances se manifeste à travers les images. Une récente étude de Daniel Russo se focalise sur la décoration picturale de la salle capitulaire dans son article « Religion civique et art monumental à Florence au XIV^e siècle ». Elle touche la question du programme des fresques, en associant l'ensemble des fresques, notamment la scène du *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* sur le mur ouest et la scène de *l'Église militante* sur le mur est, avec la manifestation de la situation religieuse et sociale de Florence et la construction de la mémoire de la cité de l'époque³³³.

Un aspect qui a été ignoré et rarement discuté par les chercheurs est celui de l'apparition de nombreux personnages orientaux dans les fresques de la Chapelle des Espagnols. En effet, dans les années 1970, ce phénomène particulier a été abordé par Niels von Holst qui était le premier à considérer les « visiteurs » orientaux de la scène de la *Pentecôte* dans son article « Zur Ikonographie des Pfingstbildes in der Spanischen Kapelle »³³⁴. Cette étude fait écho à bon nombre de recherches historiques dans les années 1920 sur la relation diplomatique entre l'Asie et l'Europe entre les XIII^e et XIV^e siècles. Niels von Holst a mis en lumière pour la première fois le surgissement des personnages orientaux de la Chapelle des Espagnols dans un contexte socio-historique. En ce sens, Holst remarque un lien symbolique entre les deux figures exotiques dans la *Pentecôte* et les deux nouveaux archevêchés de l'Eglise en Orient : la ville Sultanieh en Perse et la ville Khanbaliq en Chine. Par la suite, Nirit Ben-Aryeh Debby, dans son article « Art and Sermons : Dominicans and the Jews in Florence's Santa Maria Novella », remarque également la présence de personnages païens dans les fresques, dont la majorité ont une apparence étrangère, avec une préoccupation particulière vis-à-vis de la représentation de la figure du juif dans la Chapelle des Espagnols³³⁵.

L'interprétation de Niels von Holst est remarquable au niveau historique, mais elle

vol. 1, Yale University Press, 1995, pp. 271-241.

³³³ Daniel Russo, « Religion civique... », *op. cit.*, pp. 279-296.

³³⁴ Niels von Holst, « Zur Ikonographie des Pfingstbildes in der Spanischen Kapelle », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 16. Bd., H. 3, 1972, pp. 261- 268.

³³⁵ Nirit Ben-Aryeh Debby, « Art and Sermons... », *op. cit.*, p. 172-200.

n'est pas totalement convaincante si l'on replace la scène de la *Pentecôte* dans l'ensemble des fresques de la chapelle. Elle semble ignorer le dispositif dynamique des fresques qui apparaît considérable dans la conception d'Andrea di Bonaiuto, notamment un axe central qui traverse tout le mur ouest, dans lequel se trouve au centre une figure turco-mongole vue de dos. À notre sens, ce détail nous permet de mieux comprendre l'invention subtile de Bonaiuto qui noue un lien entre les figures orientales et le triomphe de l'ordre dominicain dans les activités missionnaires en Orient.

En ce sens, l'émergence des figures orientales mérite une considération approfondie. Sur cette base, cette thèse s'interroge sur deux dimensions des figures orientales : je voudrais, d'une part, revenir aux images elles-mêmes et penser les figures orientales dans la conception du dispositif des fresques sur le mur ouest ; d'autre part, je considère l'image des « visiteurs » étrangers dans le contexte d'un cadre missionnaire de l'ordre dominicain, notamment dans leur projet de conversion, afin de mieux comprendre le rapport entre l'organisation de l'ensemble des fresques dans la salle capitulaire de Santa Maria Novella et la glorification de la mission évangélique dans la communauté dominicaine.

III. Le programme des fresques

Même si les fresques représentent une quantité innombrable de détails originaux, l'arrangement dynamique de la Chapelle des Espagnols nous permet de voir un dispositif bien organisé, à la fois formel et significatif. Les quatre murs et les quatre compartiments de la voûte constituent un espace narratif dans lequel une image précise de l'ordre dominicain a subtilement été intégrée dans la narration évangélique de la chrétienté.

Les fresques du mur nord et du mur sud de la chapelle illustrent une relation spéculaire. Sur le mur nord se déroulent les trois scènes de la passion du Christ qui le regard dès que nous pénétrons dans la chapelle : une grande *Crucifixion* se trouve au centre, accompagnée de la *Montée au Calvaire* en bas à gauche et de la *Descente aux*

Limbes en bas à droite (fig. 76). En face, nous voyons les épisodes de la vie et de la mort de saint Pierre de Vérone, le prédicateur, l'inquisiteur et le premier martyr canonisé de l'ordre dominicain, ils se déroulent dans sept scènes sur le mur d'entrée : la *Réception de l'habit dominicain*, la *Prédication de Pierre*, le *Martyre*, la *Guérison de Rufino*, la *Guérison d'Agatha* et les *Pèlerins devant le Tombeau du saint*, dont la partie en haut à gauche a été largement détruite³³⁶ (fig. 77). Le sacrifice de saint Pierre de Vérone, héros de la lutte contre l'hérésie, est en position de miroir par rapport à la *Crucifixion* du Christ, tout en manifestant et mémorisant de hauts faits du héros de l'ordre dominicain.

Les fresques sur le mur ouest et sur le mur est sont respectivement le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* et la *Via Veritatis*, elles nous montrent deux images grandioses et complexes (fig. 78-79). Nous y voyons les fondateurs dominicains manifestant la glorification de la communauté dominicaine ainsi que leur rôle considérable dans l'activité missionnaire en Orient. En outre, les deux scènes constituent deux mouvements principaux dans le montage des fresques de la chapelle : la montée et la descente, plus précisément, la montée vers le paradis dans la *Via Veritatis* sur le mur est et la descente de l'Esprit-Saint, qui, d'une manière discrète, sont impliquées dans la composition de la *Pentecôte* et le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* sur le mur ouest. Cet effet de contraste formel trouve un écho moins violent, comme dans une musique polyphonique, dans la *Montée au Calvaire* et la *Descente aux limbes du Christ* sur le mur nord.

Sur le plafond, les quatre scènes se situent sur une grande voûte à croisée d'ogives représentant respectivement le *Navicella*, la *Résurrection*, l'*Ascension* et la *Pentecôte* (fig. 80). Ces trois dernières montrent chronologiquement les épisodes suivant la mort du Christ, autrement dit, la vie éternelle après la mort. Elles se trouvent dans le prolongement temporel de la *Crucifixion* centrale sur le mur nord³³⁷. Cette temporalité se brise avec l'image du *Navicella* qui représente un épisode de la vie de Jésus de Nazareth.

³³⁶ J. Gardner, « Andrea di Bonaiuto... », *op. cit.*, p. 117 ; voir aussi Joseph Polzer, « Andrea di Bonaiuto... », *op. cit.*, p. 365.

³³⁷ Joseph Polzer, « Andrea di Bonaiuto... », *op. cit.*, p. 363 ; voir aussi J. Gardner, « Andrea di Bonaiuto... », *op. cit.*, p. 118.

Son modèle se trouve dans la mosaïque de Giotto. Situé dans l'atrium de l'ancienne église Saint-Pierre de Rome, il raconte une histoire miraculeuse : Jésus marche sur les eaux et apparaît aux apôtres dans une barque, prise dans la tempête du lac de Tibériade. Saint Pierre a été sauvé par Dieu devant les autres apôtres et cet acte leur a inspiré confiance pour surmonter les difficultés grâce à leur foi. Ce navire, symbole de l'Église dans la tradition chrétienne, devient un pont entre Dieu et les hommes, qui sauve le monde du danger. Cette image allégorique, comme un « fantôme » avec un temps « suspendu », pénètre anachroniquement dans la narration de la voûte et se connecte à la scène au-dessous, la *Via Veritatis*, ce dernier semblant remettre en scène cette allégorie évangélique à travers une version proprement dominicaine. Cette fois-ci, c'est l'ordre dominicain qui prend le relais de l'Église et sauve le monde du danger de l'hérésie et du paganisme³³⁸.

Une affinité formelle se construit entre les scènes de la voûte, construisant un espace sacré par leur assemblage. Selon l'interprétation de Millard Meiss, nous observons tout d'abord une continuité de la couleur du ciel bleu dans les quatre scènes qui représente un monde céleste et surnaturel. Par ailleurs s'observe la gloire dorée autour du Christ dans sa résurrection, faisant allusion à sa provenance céleste et faisant écho à la mandorle du Christ dans son ascension et à la couronne de la colombe dans *la Pentecôte*. En même temps, la barque des apôtres flotte sur la mer dans l'image allégorique de la *Navicella*, faisant écho au Christ flottant sur le ciel dans *l'Ascension* et la *Résurrection*. Tout ceci renforce la force surnaturelle qui nous fait voir la puissance miraculeuse de Dieu³³⁹.

IV. La circulation des figures orientales

Au delà des scènes grandioses de l'évangile, lorsque nous entrons dans la Chapelle des Espagnols de l'église Santa Maria Novella, il est étonnant de découvrir une image

³³⁸ *Ibid.*, p. 118.

³³⁹ Millard Meiss, *Painting in Florence, op. cit.*, p. 95.

fantastique de l'exotisme : parmi des centaines de personnages qui circulent dans les fresques, nous voyons surtout des personnages en turban et d'autres coiffés d'un chapeau pointu avec une natte dans le dos. Ces peuples multinationaux n'apparaissent pas seulement dans une ou deux fresques, mais envahissent radicalement presque l'ensemble des fresques de la salle capitulaire.

Qui sont ces personnages ? Ce sont des musulmans et des Turco-Mongols qui constituent précisément la cible principale du projet de conversion de l'ordre dominicain en Orient au XIV^e siècle. Aux XIII^e et XIV^e siècles, les Prophéties et les révélations sur l'arrivée d'un nouveau Messie et la fin du monde ont eu une grande influence au sein de la communauté dominicaine. L'évangélisation dans le monde avant la fin des temps, comme chez les franciscains, devient une mission primordiale pour les dominicains. Par rapport aux franciscains, cette urgence de l'évangélisation se manifeste, d'une manière plus grandiose, dans la chapelle des Espagnols.

La constellation des figures orientales se concentre notamment dans les quatre scènes : la *Passion du Christ*, la *Résurrection*, la *Pentecôte*, la *Via Veritatis* et dans une décoration située sur la frise de l'embrasure de l'oculus. Tout ceci constitue un spectacle particulier, rarement vu à cette époque.

Le grand nombre de personnages orientaux dans les scènes de la passion du Christ constitue une image exotique qui nous frappe à première vue (fig. 81). Tout d'abord, dans la première scène en bas à gauche, les figures orientales devant la porte de la ville contemplent le Christ montant vers le Calvaire. Ensuite, elles s'assemblent au pied de la croix et assistent à la crucifixion du Christ. Nous remarquons les figures turco-mongoles, coiffées d'un chapeau pointu avec une natte ou une double natte dans le dos ainsi que des figures musulmanes coiffées de turban ou foulard. Par ailleurs, le peintre nous fait voir, dans certains cas, une sorte de « collaboration » entre Mongols et musulmans (fig. 82-83). Par exemple, un musulman en foulard portant un vêtement rosé et un Turco-Mongol portant un chapeau pointu et un vêtement vert avec une double natte dans le dos, s'accompagnent et apparaissent une première fois devant la porte de la ville et une seconde fois sous la croix du Christ crucifié ; trois soldats partagent la tunique du Christ

en présentant également cette « collaboration » : une figure turco-mongole au centre coiffée d'un chapeau rouge est en train de parler avec son compagnon à son gauche, un musulman en turban.

Les figures orientales apparaissent à nouveau dans la *Pentecôte*, sur le plafond de la salle capitulaire. Elles se rassemblent devant la porte du Cénacle et écoutent la prédication de saint Pierre grâce à l'effusion de l'Esprit-Saint. C'est probablement le même groupe de personnages orientaux qui se déplace de la *Crucifixion* à la *Pentecôte*. Nous pouvons les identifier par le rapprochement des visages et des costumes. Par exemple, l'un des personnages, se tenant au pied de la croix, vêtu d'une robe verte et coiffé d'un chapeau vert, réapparaît dans la foule devant la porte du Cénacle le jour de la *Pentecôte*. De plus, un soldat turco-mongol et un soldat musulman représentés dans la *Crucifixion* ressemblent aux deux personnages situés dans la partie gauche de la *Pentecôte*, l'un regarde attentivement vers saint Pierre au Cénacle tandis que l'autre parle avec ses compagnons (fig. 84).

Un phénomène particulier dans la *Pentecôte* de la Chapelle des Espagnols, est celui de gens « venant de tous les nations sous le ciel » et « résidant à Jérusalem » dans la narration des *Actes des Apôtres*. Ils ont spécifiquement été représentés comme des peuples orientaux, surtout pour ce qui concerne les Turco-Mongols et les musulmans. Parmi eux, une figure turco-mongole, vue de dos, coiffée d'un casque à pointe avec une natte dans le dos, se trouve au centre de la foule orientale de la *Pentecôte*, jouant un rôle fondamental dans cette image missionnaire dont nous parlerons par la suite. Elle semble apparaître également dans la *Résurrection*³⁴⁰. Parmi les soldats qui gardent le tombeau du Christ, cette figure mongole se réveille et devient le seul soldat qui voit l'apparition du Christ, par rapport aux autres soldats, en particulier un soldat musulman en turban, il est toujours plongé dans le sommeil et ignore la manifestation de Dieu (fig. 85-86)³⁴¹.

³⁴⁰ Le soldat turco-mongole est premièrement apparu dans la *Résurrection* du cloître de la morte du couvent Santa Maria Novella, probablement réalisée entre les années 1345-1350. Dans la scène, le Christ en profil en mandorle est en train de monter au ciel, en même temps qu'un ange descend pour l'accueillir. Par rapport aux soldats romains endormis, les deux soldats turco-mongols, singularisés par une longue natte dans le dos, sont effrayés par le miracle se produisant sous leurs yeux. L'un des soldats se trouve à gauche se soulève à demi est sans doute le modèle de Bonaiuto.

³⁴¹ Nirit Ben-Aryeh Debby remarque ce détail dans son article, mais elle identifie à tort le soldat mongol comme juif et ignore l'arc tenu dans la main gauche du soldat, une arme typique pour les peuples de la steppe. Voir Nirit Ben-Aryeh

Ce contraste entre le Mongol réveillé et le musulman endormi se répète d'une manière différente, dans la décoration sur le mur sud au-dessus de la porte d'entrée. Situées dans la frise de l'embrasure de l'oculus, les deux figures orientales se cachent dans l'ombre. L'une porte un turban, c'est un musulman ; l'autre porte un chapeau *boli* 钹笠帽, il a des cheveux noirs et bouclés, un visage plat et des yeux bridés, d'apparence typiquement mongole. Selon J. Gardner, cet oculus est la seule source de lumière dans la salle. La lumière naturelle se mêle avec une lumière surnaturelle qui vient de l'auréole du Christ dans l'*Ascension du Christ*³⁴². Cette « résonance » des lumières se condense dans une figure sainte, représentée strictement de face, qui se situe dans la partie centrale et supérieure de l'oculus. Elle baigne dans la lumière et tient un rouleau à la main en indiquant les inscriptions en latin sur rouleau : *Credo in unum deum patrem omnipotentem factorem* (je crois en un seul dieu, Père tout-puissant et Créateur)³⁴³.

La figure musulmane, représentée de profil, se trouve en bas à droite, elle couvre ses oreilles de ses deux mains et tourne totalement son visage vers le bas, affichant une attitude passive envers la parole de Dieu (fig. 87). En revanche, la figure mongole qui se situe en bas à gauche ouvre les mains pour accueillir la lumière sacrée (fig. 88), incline légèrement sa tête vers le bas avec ses sourcils froncés, exprimant sans doute une dimension psychologique, soit une petite hésitation ou une crainte de ne pouvoir supporter la lumière insupportable de la force divine. Ce couple de gestes manifeste deux attitudes opposées, le refus et l'acceptation, que nous retrouverons dans la *Via Veritatis* sur le mur est (fig. 89).

Au pied de la rue de la vérité vers le paradis, se trouvent deux groupes « infidèles » : un groupe d'hérétiques devant saint Pierre de Vérone et un groupe de païens orientaux devant saint Thomas d'Aquin. Ces derniers sont en train d'écouter la prédication du fondateur dominicain. Parmi eux, les deux personnages au centre reprennent les gestes de « refus-acceptation ». L'un à gauche, cette fois représenté de face, tient ses deux mains aux oreilles, et l'autre à droite ouvre ses mains pour manifester une soumission à la

Debby, « Art and Sermons... », *op. cit.*, p. 188.

³⁴² *Ibid.*, pp. 124-125.

³⁴³ Joachim Poeschke, *Fresque Italiennes...*, *op. cit.*, p. 440.

volonté de Dieu. Nous voyons que ce couple de gestes de « refus-acceptation » devant la parole de Dieu devient une image cruciale et répétitive dans la salle capitulaire (fig. 90).

La circulation des figures orientales sur les scènes et la décoration de la salle capitulaire, sont comme cinq éléments d'un « montage », ils représentent subtilement le chemin de la révélation aux non-chrétiens. En suivant une chronologie biblique, les païens orientaux sont témoins du sacrifice du Christ le jour de la crucifixion et de sa résurrection devant son tombeau sur le mur nord, puis écoutent la parole de Dieu et reçoivent le don du Saint-Esprit le jour de la Pentecôte sur le mur ouest. En même temps, un autre chemin de la glorification se déploie justement en face du mur ouest : les païens orientaux et les hérétiques attendent au pied du chemin et certains d'entre eux souhaitent monter au paradis sous la direction des frères dominicains. Tout cela manifeste non seulement une image du monde, mais aussi une image idéale de l'évangélisation du monde. Ces figures multinationales pénètrent d'une manière anachronique dans la narration chrétienne, démontrant un lien crucial entre le voir et le croire. Elles regardent, discutent et gesticulent devant les scènes évangéliques, jouant un rôle de spectateur en transformant le sacrifice du Christ en un spectacle magnifique devant les non-chrétiens.

V. Deux mouvements : la descente et la montée

La circulation des figures orientales implique, dans une certaine mesure, une circulation de la grâce du Saint-Esprit, surtout marquée par les deux mouvements sur le mur ouest et le mur est, qui constituent, à notre sens, une image dynamique et cruciale dans la conception du programme des fresques de la salle capitulaire : un mouvement de descente et un mouvement de montée.

5.1 Descente du Saint-Esprit

L'idée de l'évangélisation du monde de l'ordre dominicain se manifeste dans la scène de la *Pentecôte* située sur la voûte à croisée d'ogives sur le mur ouest qui annonce le

commencement de la mission évangélique après l'ascension du Christ dans la période primitive de la communauté chrétienne. Ce moment miraculeux a été détaillé dans les *Actes des Apôtres* :

« Quand arriva le jour de la Pentecôte, au terme des cinquante jours, ils se trouvaient réunis tous ensemble. Soudain un bruit survint du ciel comme un violent coup de vent ; la maison où ils étaient assis en fut remplie tout entière. Alors apparurent des langues qu'on aurait dites de feu, qui se partageaient ; et il s'en posa une sur chacun d'eux. Tous furent remplis d'Esprit Saint : ils se mirent à parler en d'autres langues, et chacun s'exprimait selon le don de l'Esprit. Or il y avait, résidant à Jérusalem, des juifs religieux, venant de toutes les nations sous le ciel. Lorsque ceux-ci entendirent la voix qui retentissait, ils se rassemblèrent en foule. Ils étaient en pleine confusion parce que chacun d'eux entendait dans son propre dialecte ceux qui parlaient. Dans la stupéfaction et l'émerveillement, ils disaient : « Ces gens qui parlent ne sont-ils pas tous Galiléens ? Comment se fait-il que chacun de nous les entende dans son propre dialecte, sa langue maternelle ? Parthes, Mèdes et Elamites, habitants de la Mésopotamie, de la Judée et de la Cappadoce, de la province du Pont et de celle d'Asie, de la Phrygie et de la Pamphylie, de l'Égypte et des contrées de Lybie proches de Cyrène, Romains de passage, Juifs de naissance et convertis, Crétois et Arabes, tous nous les entendons parler dans nos langues des merveilles de Dieu. » Ils étaient tous dans la stupéfaction et la perplexité, se disant l'un à l'autre : « qu'est-ce que cela signifie ? » D'autre se moquaient et disaient : "Ils sont pleins de vin doux !" » (*Actes des Apôtre* : 2 : 2-13)

Apôtre : 2 : 2-13)

Un élément mérite notre attention, celui de l'« axe » central sur le mur ouest, composé par la colombe, la Vierge, la figure turco-mongole et saint Thomas d'Aquin. Cet axe traverse tout le mur et conduit une lecture verticale qui commence par la scène de la *Pentecôte* sur la voûte et continue jusqu'à la scène du *Triomphe de Saint Thomas d'Aquin* (fig. 91). Cet axe, dont nous parlerons précisément par la suite, implique un mouvement de descente du Saint-Esprit qui touche le sujet crucial du mur ouest : recevoir le don de Dieu dans la perspective de la mission évangélique dans le monde. Le Saint-Esprit descend

d'abord sur les apôtres, puis sur les gentils devant la porte du Cénacle, finalement sur saint Thomas d'Aquin, ainsi que sur l'ordre dominicain (fig. 92). Il est intéressant de remarquer que, sur la frise située entre la scène de la *Pentecôte* et du *Triomphe*, apparaît, d'une manière discrète, dans un petit espace de la décoration, le Christ ressuscité, stigmatisé par les points rouges des blessures dans ses mains. Le Christ ouvre les bras et se penche vers saint Thomas d'Aquin, il fonctionne comme un « passeur » en transmettant la grâce du Saint-Esprit à saint Thomas d'Aquin en impliquant une continuité théologique entre les deux scènes (fig. 93). Il est étonnant de voir que cette continuité se renforce subtilement à travers le rythme dynamique des couleurs blanc et bleu : la blancheur de la colombe, suivie par le bleu foncé de la robe de la Vierge, puis redoublées par la blancheur de la robe et du casque de la figure orientale et par la robe bleu-noir de saint Thomas d'Aquin (fig. 94).

Situé au-dessous de la *Pentecôte*, saint Thomas d'Aquin, représenté de face, est assis sur le trône central, montrant le *livre de la Sagesse* ouvert sur ses genoux³⁴⁴. Il est entouré de six prophètes et rois de l'Ancien et du Nouveau Testament et des auteurs des quatre Évangiles. Au-dessous, deux rangées de personnages représentant respectivement, de gauche à droite, les sept sciences sacrées : Droit Civil, Droit Canonique, Philosophie, Saintes Écritures, Théologie, Contemplation, Prédication et les sept arts libéraux : Arithmétique, Géométrie, Astronomie, Musique, Dialectique, Rhétorique, Grammaire³⁴⁵. Elles se présentent comme autant de figures allégoriques féminines, disposées sous une séries d'arcades gothiques.

Ces personnages constituent une manifestation de la philosophie scolastique de l'ordre dominicain et du système de connaissance de cette époque. Cette intention se

³⁴⁴ Le fondateur dominicain fait écho au Christ tenant le livre de la Sagesse dans la *Via Veritatis* sur le mur est. Par ailleurs, il est intéressant d'évoquer le modèle de ce schéma spéculaire : le retable Strozzi, réalisé en 1357 par Andrea di Cione pour la chapelle Strozzi de la Basilique Santa Maria Novella. Le retable montre que le Christ en gloire passe le *livre de la sagesse* à saint Thomas d'Aquin, agenouillé à son droit et donne la clé à saint Pierre, agenouillé à sa gauche. Dans la salle capitulaire, le face-à-face entre le Christ et saint Thomas d'Aquin (ce dernier se trouve dans une position légèrement inférieure par rapport au Christ), avec saint Pierre représenté au-dessous du Christ en tenant la clé, semble montrer une version en trois dimensions du retable de Cione en manifestant le lien entre l'autorité du fondateur de l'Ordre dominicain, l'Église et la parole de Dieu.

³⁴⁵ Benoît Van den Bossche, « La glorification... », *op. cit.* pp. 1-2

précise si l'on considère que l'église Santa Maria Novella avait un *Studium theologicum* complété d'un *studium logicum* en 1318³⁴⁶, où la plupart des membres dominicains ont participé aux activités d'enseignement³⁴⁷. Pour les dominicains, tous les vertus proviennent de Dieu. Ainsi, les connaissances jouent un rôle essentiel dans le chemin de la connaissance de Dieu. Cette croyance fait son écho à la scène *Via Veritatis* qui représente le chemin vers Dieu sous la direction des frères dominicains. Ainsi, certains historiens de l'art interprètent la scène du *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* comme une manifestation du triomphe du système scolastique. Elle est consacrée à représenter une exaltation du système de la connaissance et à montrer le rôle principal de l'ordre dominicain dans la conservation et la dissémination de la connaissance et du savoir³⁴⁸.

Pourtant, une dimension a été souvent ignorée par les chercheurs, celle du rapport entre la *Pentecôte* et le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin*. Si nous plaçons la scène du *Triomphe* dans le dispositif des fresques du mur ouest avec le mouvement de descente du Saint-Esprit et si en même temps nous considérons ce triomphe dans le contexte missionnaire de l'ordre dominicain en Orient au XIV^e siècle et que, dans une certaine mesure, cette continuité du mouvement de descente, d'une part, crée un pont entre les deux temps, un temps évangélique et un temps contemporain de l'ordre dominicain tandis que, d'autre part, elle constitue un lien entre la mission apostolique des chrétiens primitifs et la mission évangélique des frères dominicains au XIV^e siècle. En ce sens, la scène du *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* peut être considérée comme une manifestation de la méthode et du succès du projet de conversion de l'ordre dominicain en Orient.

5.1.1 La conversion philosophique

Selon l'étude de E. Randolph Daniel, par rapport à la pensée missionnaire des

³⁴⁶ *Medieval Education*, Ronald B. Begley et Joseph W. Koterski, S. J., New York : Fordham University Press, pp. 146-147.

³⁴⁷ Benoît Van den Bossche, « La glorification... », *op. cit.* p. 231.

³⁴⁸ Daniel Russo « Religion civique... », *op. cit.*, p. 283, voir aussi Diana Norman, « The Art of Knowledge... », *op. cit.*, pp. 225-227.

franciscains qui se concentre sur la puissance du martyr, la mission dominicaine assume plutôt une approche philosophique³⁴⁹. Les Dominicains se consacrent à prêcher aux infidèles et à discuter avec les hérétiques. Cette « conversion philosophique » a été considérée comme une façon efficace de convertir les gentils. En ce sens, la connaissance prend un rôle important dans les activités missionnaires. Dans la lettre d’Innocent III à Maître Raoul de l’abbaye de Fonfroide, le pape indique que les frères dominicains doivent « aller sans retard auprès des hérétiques afin que, par l’exemple de leur action et l’enseignement de leur prédication, ils se rappellent si complètement de l’erreur »³⁵⁰. Le dogme se base d’abord sur le fait que la connaissance des arts libéraux et de la philosophie se révèle un moyen principal pour s’approcher de la vérité du monde et une éducation nécessaire pour un homme rationnel. En outre, comme l’indique Roger Bacon, précurseur de la conversion philosophique, les mathématiques, la géographie et l’astrologie constituent des instruments pour connaître les pays étrangers ainsi que leurs habitants non-chrétiens. La philosophie crée ainsi une plate-forme de communication entre chrétiens et non-chrétiens, puisque toutes les connaissances n’ont qu’une seule source : Jésus-Christ, qui est le chemin et la vérité. Une fois que les infidèles auront été persuadés d’accepter la vérité, ils se convertiront volontairement au christianisme³⁵¹.

Il est nécessaire de noter que parmi toutes les connaissances, la formation aux langues joue un rôle particulier dans les activités missionnaires de cette époque. Pour les missionnaires dominicains, il est important d’apprendre les langages divers, notamment l’hébreu, l’arabe, le grec et la tartare, afin de communiquer facilement avec les non-chrétiens pour assurer la limpidité de l’enseignement évangélique³⁵². Ceci explique le choix de mettre ensemble la *Pentecôte* et le *Triomphe de saint Thomas d’Aquin* : le peintre

³⁴⁹ E. Randolph Daniel, *The Franciscan Concept of Mission in the High Middle Ages*, *The Franciscan Institute*, 1992, pp. 56-75.

³⁵⁰ Vicaire Marie-Humbert, *Histoire de saint Dominique*, Paris : les Éditions du Cerf, 2004, p. 204 ; voir aussi Bertrand Cosnet, *Sous le regard des Vertus Italie, XIV^e siècle*, Presses Universitaire de Rennes, 2015, p. 104.

³⁵¹ E. Randolph Daniel, *The Franciscan...*, *op. cit.*, pp. 60-68. Sur le problème de maîtrise de la langue dans les activités missionnaires, voir Felicitas Schmieder, « Tartarus valde sapiens et eruditus in philosophia. La langue des missionnaires en Asie », dans *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l’enseignement supérieur public, 30e congrès, Göttingen, 1999. L’étranger au Moyen Âge*, pp. 271-281.

³⁵² *Ibid.*, p. 54.

a repris l'image des apôtres au jour de la Pentecôte, qui sont soudainement dotés d'une capacité à parler les langues étrangères grâce à la grâce du Saint-Esprit et qui se dispersent pour prêcher l'Évangile à toute créature dans le monde entier, afin de faire une allusion discrète aux missionnaires dominicains en Orient.

Placés au pied de saint Thomas d'Aquin, trois personnages confirment par leur présence l'effet et le triomphe de l'approche philosophique dans la mission dominicaine (fig. 95). Ils sont, de gauche à droite, Sabellius, Averroès et Arius, des païens et hérétiques incarnant les deux buts principaux de la mission dominicaine : la lutte contre les hérésies et la conversion des non-chrétiens. Ces personnages sont assis avec les jambes croisées et repliées sur une avancée saillante. Nous trouvons leur modèle dans le *Triomphe de Saint Thomas d'Aquin* réalisé par Francesco Traini vers 1340. Dans la composition verticale, Sabellius, Averroès et Arius sont écrasés aux pieds de saint Thomas d'Aquin pour montrer une image du triomphe du christianisme. Andrea di Bonaiuto a repris cette composition, mais il a opéré un changement radical. Dans la petite avancée saillante, nous voyons qu'Averroès s'appuie sur un coude contre son livre hérétique et que les deux autres laissent totalement leurs livres à côté par terre. Les trois livres, fermés et abandonnés, font contraste avec le *Livre de la Sagesse* ouvert dans les mains de saint Thomas d'Aquin. Averroès se trouve au centre, il se courbe sur le dos et soutient son menton dans sa main, tandis que Sabellius et Arius sont recroquevillés à terre. Cette série de gestes et d'attitudes mélancoliques trahissent l'intériorité des personnages et montrent un moment mêlé de méditation, perplexité, hésitation et pénitence. En ce sens, Andrea di Bonaiuto a tenté non seulement de représenter un moment du triomphe, mais de montrer également une dimension intérieure, c'est-à-dire, un moment de changement, voire de conversion. Cela nous rappelle le geste et l'attitude passive du khan dans le *Martyre des frères franciscains* que nous avons analysé dans la première partie de ce chapitre³⁵³. Tout ceci manifeste, d'une manière originale et subtile, la force de la prédication des dominicains et l'efficacité

³⁵³ Sur l'attitude mélancolique des non-chrétiens, voir aussi l'étude subtile de Giovanni Careri sur la représentation de l'altérité juive dans la chapelle Sixtine dans son ouvrage *La torpeur des ancêtres : Juifs et Chrétiens dans la chapelle Sixtine*, les Éditions de l'EHESS, 2013, pp. 143-178.

de la « conversion philosophique » qui constituent le premier pas du chemin vers le paradis, déployé sur le mur d'en face.

Une prédelle du XIV^e siècle, réalisée par Giovanni di Paolo entre 1460 et 1465, conservée à la Pinacothèque nationale de Sienne, nous offre une « image écho » nous permettant de mieux comprendre ces gestes mélancoliques (fig. 96). Elle représente une scène du *Jugement dernier*. Après la résurrection, les morts sont divisés en deux parties, les élus sont dirigés vers le paradis par les anges tandis que les damnés sont poussés vers l'enfer par les démons. Au centre du tableau, au-dessous du Christ en mandorle, Giovanni di Paolo représente un moment particulier : certains morts viennent de ressusciter, un personnage se couche et les trois autres s'assoient à terre (fig. 97). Il est frappant de voir un geste mélancolique qui ressemble au geste des hérétiques et des païens dans la chapelle des Espagnols, notamment les deux personnages qui se croisent les jambes : l'un baisse la tête, et l'autre soutient son menton avec la main. Ils attendent toujours leur jugement. Cette incertitude crée un temps suspendu où baignent les nouveaux ressuscités dans une profonde mélancolie de l'attente.

5.2 Montée vers le paradis

À première vue, la *Via Veritatis* montre clairement une hiérarchie au sein du royaume du christianisme. Trois parties de la scène se déploient, de haut en bas, devant les yeux : la première partie nous montre un temps éternel, le Christ en mandorle se trouve dans la partie supérieure de la scène, de taille plus grande que les autres personnages, il tient la clef destinée à saint Pierre dans la main gauche et porte le *Livre de la Sagesse* destiné à saint Thomas d'Aquin dans la main droite, tandis que La Vierge se tient à sa droite, entourée par les anges dans le paradis. La deuxième partie montre une image du paradis, les âmes sont accueillies par saint Pierre à l'entrée. La troisième partie représente la cathédrale Santa Maria del Fiore de Florence, symbole du paradis terrestre. Devant la cathédrale se situent trois rangées de personnages, hiérarchisés selon leur pouvoir

terrestre. Le pape Innocent VI se trouve au centre, à ses deux côtés sont représentés le cardinal Albornoz et l'empereur Charles VI de Luxembourg. Dans les deux rangées à droite se trouvent les moines dominicains et franciscains. Dans les deux rangées à gauche, nous voyons les « visiteurs » et les pèlerins qui viennent de loin. Parmi eux, il est curieux de voir un personnage oriental, probablement une invitée orientale à la cour du pape, qui a des yeux bridés et porte un chapeau guāpí 瓜皮帽, typiquement chinois.

D'après Meiss³⁵⁴, la composition de la *Via Veritatis* reprend la composition du *Jugement dernier* de Giotto, réalisé vers 1306 dans la chapelle des Scrovegni de l'église de l'Aréna à Padoue (fig. 98-99). Giotto nous y montre une scène symétrique : le Christ Pantocrator sur le trône au centre d'une mandorle, entouré par les douze apôtres et plusieurs rangées d'anges. Sur le côté droit du Christ, nous voyons une scène hiérarchisée et bien rangée : les élus, dirigés par les anges s'approchent du Christ ; sur le côté gauche du Christ, nous voyons une image du désordre : les damnés, entraînés par les démons, tombent dans l'enfer. Un tourbillon du feu émerge de la mandorle du Christ et se divise en quatre fleurs, inondant l'Enfer. Les démons tombent dans le feu, certains d'entre eux se colorent en rouge, ils s'efforcent de pousser et de tirer les damnés vers l'enfer. Cela crée un espace trouble et violent en constituant un mouvement dynamique qui penche vers le bas.

Nous retrouvons la même composition chez Andrea di Bonaiuto mais il a entrepris un changement radical. Le Christ se trouve toujours au sommet de la scène, les saints et les élus sont bien alignés sur son côté droit et sur son côté gauche, nous voyons également un espace en pente, comme l'espace du feu infernal dans le *Jugement dernier* de Giotto. Cependant, ce qui frappe à première vue, c'est l'absence de représentation de l'enfer dans la *Via Veritatis*. Dans la partie gauche de la scène, au lieu de la chute horrible vers le bas, Bonaiuto nous montre un chemin pour monter vers le haut, autrement dit, une image de la glorification qui correspond bien à la phrase évangélique : « je suis le chemin, la vérité,

³⁵⁴ Millard Meiss, *Painting in Florence*, op. cit., pp. 95-96.

et la vie » (Jean 14 : 6). La chute rapide des damnés dans le feu infernal est remplacée, en revanche, par la montée progressive des croyants vers le ciel, tout ceci accompagne une transformation potentielle des infidèles en chrétiens. Selon la très belle interprétation de Luis Gillet, pour représenter la scène *Via Veritatis*, le peintre a repris l'idée de la *Pentecôte* sur le mur ouest en face, mais il nous montre une version « en action » qui « passe de l'état statique au mouvement »³⁵⁵. Au début de ce long chemin se trouvent les hérétiques et les païens venant du monde entier : les Turco-Mongols, les musulmans, les juifs... Peut-on imaginer qu'ils accomplissent le premier pas sur le chemin de salvation dans un lieu qui correspond exactement au fond de l'espace infernal dans le *Jugement dernier* de Giotto ? Est-ce que cela implique une situation suspendue des personnages en face des choix du paradis ou de l'enfer ? Certains d'entre eux seront dirigés vers le paradis sous la direction des fondateurs dominicains, mais les autres demeureront éternellement dans l'enfer.

Il est intéressant de se demander pourquoi le peintre a repris la composition de Giotto, mais a substitué le chemin de salvation au feu infernal. Comme nous l'avons montré précédemment, les spectateurs de la salle capitulaire sont des frères dominicains, ainsi le but principal de la conception des fresques n'est pas de montrer la terreur de l'enfer et la beauté du paradis, réservées aux croyants dans l'espace public, comme nous voyons souvent dans le tympan des églises gothiques, mais de représenter la mission évangélique de l'ordre et de manifester son progrès et son triomphe grâce aux activités missionnaires. Ce projet idéal a été déployé dans ce chemin allégorique vers le paradis, il permet aux frères missionnaires de découvrir comment les fondateurs dominicains transforment les hérétiques et les païens en convertis et comment ils les conduisent à se lancer un voyage vers le salut. De ce fait, en associant la fresque sur le mur est et la fresque sur le mur ouest, le peintre construit un espace évangélique dans lequel circule le don du Saint Esprit qui transforme l'ignorance des infidèles en crainte du Seigneur³⁵⁶ :

³⁵⁵ Louis Gillet, *Histoire Artistique... op. cit.*, p. 119.

³⁵⁶ Joseph Polzer, « Andrea di Bonaiuto's... », *op. cit.*, p. 274.

« L'Esprit de l'Eternel reposera sur lui : Esprit de sagesse et de discernement, Esprit de conseil et de puissance, Esprit de connaissance et de crainte de l'Eternel. » (*Isaïe*, 11 : 3)

« La crainte de l'Eternel est le commencement de la sagesse ; Tous ceux qui respectent ses décrets ont une raison saine. Sa gloire subsiste à perpétuité. » (*Psaume* 111 : 10)

Ce chemin du salut, de haut en bas, comporte trois passages. Au bout de la route se trouve la porte du paradis. Par paire, les âmes se tiennent par la main et traversent le porche l'une après l'autre. Saint Pierre se tient devant la porte et tourne la tête vers les petites âmes qui sont en train de franchir le seuil. Il tient une clef dans la main droite et, de sa main gauche, fait un geste accueillant. De son côté, les deux anges couronnent de fleurs un couple d'âmes qui s'agenouille en prière. Selon Joseph Polzek, il existe un lien étroit entre la pénitence et l'âme du purgatoire dans l'art de la fin du Moyen Âge³⁵⁷. Dans le *Purgatoire de saint Patrice* de la chapelle du couvent de Saint-François à Todi, nous discernons donc un modèle pour la conception de la *Via Veritatis*. Le peintre représente une scène du purgatoire et montre le chemin vers le paradis après l'épreuve du purgatoire. Au centre de la fresque, la Vierge couronne les âmes en pénitence. Saint Pierre tient la main d'une âme et la dirige vers la porte du paradis, suivi par saint Philippe Benizi, saint patron local de Todi, qui fait un lien entre la Vierge et saint Pierre. Saint Philippe Benizi pousse légèrement le dos d'une âme vers le paradis en regardant vers l'âme suivante.

Selon l'interprétation de Joseph Polzek, le rôle de saint Dominique dans la *Via Veritatis* ressemble au rôle intermédiaire de saint Philippe Benizi dans le *Purgatoire de saint Patrice*. Saint Dominique se trouve au milieu du chemin, lieu central de la scène. Les bras ouverts du saint, font un lien entre Saint Pierre et la scène au-dessous : le chemin du salut (fig. 100). Il ouvre les bras, la main droite indique la porte du paradis et la main gauche nous montre une scène : un homme fait pénitence devant un prêtre dominicain. Sur son côté droit, quatre personnages sont assis sur une longue banquette : une femme

³⁵⁷ Joseph Polzer, « Andrea di Bonaiuto's... », *op. cit.*, pp. 275-278.

musicienne joue du violon, un homme tient un faucon, une femme nourrit son chien et un homme médite (fig. 102). Cette représentation fait écho à la fresque contemporaine du Camposanto de Pise dans laquelle nous voyons deux couples d'hommes et de femmes qui tiennent des animaux et un instrument. Cette image mystérieuse a été interprétée par les historiens de l'art comme une représentation du plaisir profane. Cependant, Andrea di Bonaiuto, ajoute sur le côté gauche des trois autres personnages un homme, vêtu d'un vêtement et coiffé d'un chapeau vert. Cet homme baisse la tête et tombe dans une méditation, inattendue, dans ce « jardin du plaisir »³⁵⁸. En outre, il apparaît pour la seconde fois dans la scène de la pénitence, toujours vêtu du même vêtement vert et tient son même chapeau vert à la main. Comme nous l'avons évoqué plus haut, il s'agenouille devant un prêtre dominicain et fait pénitence, le prêtre pose sa main sur sa tête pour pardonner ses péchés. Daniel Russo observe pour la première fois cette double représentation de l'homme méditatif et pénitent. Selon son interprétation, la représentation de l'homme méditatif partage son attitude avec celle d'Averroès sur le mur ouest en face, elle nous fait voir une hésitation, une perplexité et un abandon actif, autrement dit, une dimension psychologique des « images infidèles pénitentes » qui apparaissent dans les fresques de la salle capitulaire³⁵⁹. Nous observons ainsi la représentation d'un changement d'état intérieur : après la méditation, cet homme fait pénitence devant un prêtre dominicain et peut donc recevoir la grâce de Dieu. En ce sens, les bras ouverts de saint Dominique, en forme de croix, font lien entre l'acte de pénitence et la sauvegarde des âmes. Le saint se trouve dans la position la plus importante du chemin vers le paradis. Autour de lui, un groupe de personnages de profil prient et regardent vers la porte du paradis, attendant leur salut.

Situés au-dessous de la banquette, un musicien sonne le clairon et un groupe de femmes sont en train de danser dans un espace étroit sur le fond fleuri. Ces figures ont la moitié de la taille des personnages sur la banquette, ils constituent probablement un espace prolongé du « jardin du plaisir ».

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 281.

³⁵⁹ Daniel Russo, « Religion civique... », *op. cit.*, pp. 289-290.

Entre le « jardin du plaisir » à droite et la scène du paradis à gauche, un groupe de petites figures « spectateurs » se situe précisément au-dessous de saint Dominique. Ils semblent mettre en scène une histoire de la tentation en racontant la séduction et l'attirance sur le chemin de salvation. Deux petites figures sont plongées dans la joie de la danse et de la musique du « jardin du plaisir » ; deux enfants se cachent dans les arbres en mangeant ses fruits, regardent les âmes devant la porte du paradis. Entre les deux groupes, une fille dirige un garçon vers le chemin du salut. Cependant, ce dernier est toujours plongé dans la joie profane de la danse et de la musique, il la repousse de la main et semble hésiter toujours entre le monde sacré et le monde profane (fig. 101). Cette petite scène montre, à notre sens, une dimension psychologique, autrement dit, une hésitation et un doute sur le chemin du salut, et elle participe à nous permettre de discerner les choix différents des hommes devant l'appel de Dieu. Tout ceci introduit la scène au-dessous : après avoir écouté les prédications des dominicains, les hérétiques et les païens font des choix qui les conduisent vers des destins différents. Le geste de la petite fille nous permet de mieux comprendre la conception de Bonaiuto. Dans une certaine mesure, cette fille répète le geste de saint Dominique : elle tient la main du garçon dans sa main gauche et élève son bras droit, comme saint Dominique, pour indiquer la direction du paradis au petit garçon. Dans cette imitation gestuelle se manifeste une sorte de « relais » sur le chemin vers le paradis. Saint Dominique, en tant que figure intermédiaire, s'associe à la première et à la deuxième scène du chemin du salut : la pénitence et le paradis. Enfin, la petite fille prend le « relais » et opère un lien entre la scène du paradis et la troisième scène du début du chemin du salut³⁶⁰.

Accompagnant saint Dominique, saint Pierre de Vérone et saint Thomas d'Aquin prêchent devant les hérétiques et les païens orientaux (fig. 104). À gauche, saint Pierre de Vérone, héros qui est chargé de la lutte contre les hérésies, discute avec un groupe

³⁶⁰ Pour notre analyse, il est important de noter que les enfant-spectateurs dans les fresques de la salle capitulaire souvent jouent un rôle de « pont » entre les scènes. Par exemple, à l'extrême droite de la *Résurrection*, se trouvent un couple d'enfant, l'un pointant la *Pentecôte* vers l'autre, tenant le rôle de figure intermédiaire entre les scènes pour orienter le regard des spectateurs de la *Résurrection* vers la *Pentecôte*.

d'hérétiques et fait un geste de dispute de la main. À droite, saint Thomas d'Aquin tient un livre ouvert et y indique un texte extrait de *Summa contra gentiles* devant un groupe de païens multinationaux : « *veritatem meditabitur guttur meum et labia mea detestabuntur impium* »³⁶¹. Il est intéressant d'observer les réactions diverses des infidèles dans la foule : certains, déjà convaincus, s'agenouillent et prient, ouvrant les mains et acceptant le don de Dieu. Parmi eux, un Turco-Mongol, coiffé d'un chapeau pointu rouge, est en train de déchirer son livre païen (fig. 103). En revanche, certains d'entre eux restent plongés dans le doute. Comme le fait le petit garçon, ses mains placées sur ses oreilles, refusant l'appel du Verbe.

VI. Un axe central, une image du réveil

Dans les années 1970, Niels von Holst a fait pour la première fois une analyse spécifiquement consacrée aux figures orientales de la scène de la *Pentecôte* du mur ouest dans son article « Zur Ikonographie des Pfingstbildes in der Spanischen Kapelle »³⁶². Selon son interprétation, il est nécessaire de considérer les figures orientales dans la perspective de la « mondialisation » de la fin du Moyen Âge. D'une part, cette « mondialisation » concerne la circulation des marchands, des missionnaires, des voyageurs entre l'Europe et l'Asie et s'accompagne d'un élargissement des connaissances sur l'Asie au travers des nombreuses descriptions sur l'environnement, les peuples, les coutumes et les religions de l'Asie dans les récits de voyage ; d'autre part, elle concerne la mission chrétienne en Orient qui commence par l'envoi de l'ambassadeur franciscain Giovanni da Pian del Carpine auprès du Grand Khan mongol en 1245. Comme nous l'avons rappelé plus haut, en 1307, grâce au développement des activités missionnaires en Chine, Clément V établit un archevêché ecclésiastique à Khanbaliq (aujourd'hui Pékin), confié aux franciscains et il nomma le franciscain Jean de Montecorino archevêque. À partir de 1318, un nouvel

³⁶¹ Joseph Polzer, « Andrea di Bonaiuto's... », *op. cit.*, pp. 268-269.

³⁶² Niels von Holst, « Zur Ikonographie des Pfingstbildes in der Spanischen Kapelle », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 16. Bd., H. 3 (1972), pp. 261- 268.

archevêché ecclésiastique, confié aux dominicains, fut établi à Sultanieh en Perse. Il comporta dix suffragants, y compris Tabriz, capitale du royaume de l'Il-khans en Perse. D'après Holst, les figures orientales qui se réunissent au jour de la Pentecôte nous rappellent les activités missionnaires contemporaines des ordres mendiants en Orient. De plus, il analyse en particulier les deux personnages orientaux devant la porte du Cénacle : une figure turco-mongole qui se tient au centre, vue de dos, coiffée d'un casque à pointe et d'une natte sur le dos ; une figure en turban qui se trouve sur son côté droit. Selon son interprétation, ces deux figures renvoient respectivement au « royaume du Grand Khan » à Khanbaliq et au « royaume perse des Il-khans ». Par la suite, cette hypothèse a été reprise par Chiara Frugoni dans son étude concernant la Chapelle des Espagnols³⁶³.

L'étude d'Hoslt fait une nouvelle percée sur la question des figures exotiques dans la scène de la *Pentecôte* qui n'avait jamais été touchée profondément, mais il reste cependant des points insatisfaisants. D'abord, il ne faut pas oublier que Khanbaliq est un archevêché confié à l'ordre franciscain, donc il ne semble pas raisonnable de penser qu'un couvent dominicain ait pu mettre l'image de son « rival » au centre d'une fresque dans un convent dominicain, en raison de la relation compétitive entre ces deux ordres dans les activités missionnaires en Orient. De plus, l'interprétation d'Hoslt semble se concentrer spécifiquement sur la dimension historique, ignorant les images elles-mêmes et leur organisation dans la salle capitulaire, notamment l'« axe central » sur le mur ouest.

Cet axe central qui traverse tout le mur ouest (fig. 105) est parfaitement visible et droit, il frappe les yeux à première vue. Il se constitue d'abord par la colombe située au sommet de la *Pentecôte*, et continue avec la Vierge au Cénacle, puis traverse la figure mongole au centre de la foule qui est en train d'écouter devant la porte du Cénacle. Par ailleurs, cet axe ne reste pas confiné dans le cadre de la *Pentecôte*, mais en passe la frontière et traverse la figure de saint Thomas d'Aquin dans le *Triomphe de saint Thomas*

³⁶³ Voir Chiara Frugoni, *Le Moyen-Âge par ses images* (Les Belles Lettres, 2015) , pp. 252-255.

d'Aquin située en dessous.

La présence centrale du personnage turco-mongol dans cet axe est unique dans la tradition de la représentation du sujet de la *Pentecôte*, il s'agit d'une invention originale d'Andrea di Bonauto qui s'inscrit dans la conception de l'ensemble des fresques du mur ouest (fig. 106). Ainsi il est nécessaire d'envisager d'abord cette nouveauté dans la transformation de la représentation de la *Pentecôte*. Nous pouvons les regrouper en trois types.

6.1 *Pentecôte* sans gentil

Le type le plus populaire dans la représentation de la *Pentecôte* ne montre que la scène de réunion des apôtres au Cénacle en attendant l'envoi de l'Esprit-Saint, qui est signifié par des rayons dorés ou une colombe avec douze rayons au sommet du tableau. Il descend sur les apôtres sous la forme de langues de feu, comme la représentation de Giotto dans la *Pentecôte* de la chapelle des Scrovegni de Padoue (fig. 107). Dans la plupart des cas, parmi les apôtres se trouve la Vierge qui les sépare en deux groupes symétriques. Même si la Vierge n'est pas évoquée directement dans les *Actes des Apôtres*, elle est cependant présentée comme un protagoniste parmi les apôtres dans l'attente du Saint-Esprit³⁶⁴. La *Pentecôte* de Giotto dans l'église d'Assise et le beau panneau de Gaddi Taddeo dans l'armoire de la sacristie de l'église franciscaine Santa Croce nous montrent, par exemple, une centralisation de la figure de la Vierge en prière, son corps et la colombe consignant l'axe central de la symétrie absolue de la composition (fig. 108).

6.2 *Pentecôte* avec deux écouteurs devant la porte

À partir du XIV^e siècle, deux personnages apparaissent devant la porte du Cénacle en écoutant le sermon de saint Pierre. Ils représentent, selon le récit des *Actes des Apôtres*,

³⁶⁴ Chiara Frugoni, *Le Moyen-Âge...*, op. cit., p. 253.

des gens « venant de toutes les nations sous le ciel » qui ont résidé à Jérusalem et ont été attirés par les bruits. A ma connaissance, c'est probablement Giotto qui a représenté pour la première fois cet espace des gentils dans l'un des panneaux carrés de son retable entre 1305 et 1307 (fig. 111). Une symétrie de la composition est subtilement montrée par la forme régulière de l'architecture, par le placement des apôtres, et surtout par ces deux personnages : ils se placent de chaque côté de la porte. Pour renforcer cet effet de symétrie, Giotto a peint deux figures symétriques. Ils ont tous deux une apparence européenne et portent des costumes similaires tout en faisant un geste absolument identique.

6.3. *Pentecôte* d'Andrea di Bonaiuto

Andrea di Bonaiuto a repris la nouveauté de Giotto, mais il a fait des changements radicaux. Le premier, comme nous l'avons montré précédemment, est que Giotto a totalement ignoré la représentation des gens « venant de toutes les nations sous le ciel » au jour de la Pentecôte, en les représentant tous comme des européens, alors que Bonaiuto a introduit un groupe de personnages multinationaux, avec des visages et des habits orientaux : les chapeaux pointus avec des bords impliquent sans doute une origine turco-mongole, les hommes en turban sont des Musulmans et les hommes à la peau foncée sont des Maures (fig. 109). Cette représentation des peuples des différentes nations est l'une des inventions originales de Bonaiuto dans les fresques de la salle capitulaire à travers laquelle nous percevons une préoccupation qui correspond précisément à l'objectif de la conversion dans la mission dominicaine de l'époque. Le second changement est que, plutôt que de placer deux personnages devant la porte du Cénacle, Bonaiuto a choisi de placer seulement une figure mongole au centre du tableau, et de déplacer un autre personnage, cette fois-ci en turban, sur son côté droit. Cette petite modification provoque cependant un changement radical, puisque la symétrie des deux figures européennes du tableau de Giotto est remplacée par la centralisation d'une figure mongole qui se place justement dans l'axe central du mur ouest.

Plus tard, dans la *Pentecôte* du retable de San Pier Maggiore, réalisée vers 1370, Jacopo di Cione a partiellement repris le traitement de Bonaiuto (fig. 110). La Vierge se situe au centre avec les apôtres dans le deuxième étage du Cénacle. Devant la porte du Cénacle, se réunissent des figures orientales portant des habits et des coiffures exotiques. Parmi elles, un Mongol et un musulman se trouvent devant la porte légèrement ouverte. Jacopo di Cione a choisi de représenter les figures orientales, mais il est revenu à la composition symétrique de Giotto, ignorant l'invention du peintre qui intègre la figure mongole dans un emplacement privilégié et central, l'inscrivant dans l'organisation de l'ensemble des fresques du mur ouest. Cette invention créative a sans doute été également ignorée par les chercheurs, surtout Hoslt et Frugoni, puisque leurs études considèrent toujours la figure mongole et la figure musulmane devant la porte au Cénacle comme un couple qui symbolisent les archevêchés de Khanbaliq et de Sultanieh, négligeant le rôle centrale et unique de la figure mongole dans la conception de Bonaiuto³⁶⁵.

Cette centralisation de la figure turco-mongole, en tant que figure réveillée, se retrouve dans plusieurs scènes de la salle capitulaire³⁶⁶. Par exemple, comme nous l'avons montré, dans la *Résurrection*, le soldat turco-mongol devient le seul personnage parmi les soldats qui saisit l'opportunité de voir le Christ ressuscité ; ou dans la frise de l'embrasure de l'oculus, une figure mongole ouvre ses mains et est prête à recevoir la lumière de la Parole de Dieu. Tout ceci semble renforcer leur état avancé et prioritaire sur le chemin du Salut par rapport aux autres « infidèles », surtout les musulmans.

VII. Les missionnaires dominicains en Orient et la société des frères pérégrinants

³⁶⁵ Chiara Frugoni, *Le Moyen-Âge...*, op. cit., p. 255.

³⁶⁶ Cette image du soldat turco-mongol qui porte un casque pointu avec une natte sur le dos surgit dans les peintures à la fin du XIV^e siècle. Le casque appelé *kulah khud* en turc, est une coiffure en acier dont le haut est conique, qui a été popularisé en Iran et plus tard en Anatolie. Dans l'arrière plan de la *Crucifixion* dans la Cappella di San Giacomo, dessinée par Althiero da Zevio en 1370, plusieurs exemples de ce genre de coiffure apparaissent dans la foule.

Comment comprendre cette image de la figure turco-mongole, notamment sa place centrale sur le mur ouest ? Et comment établit-elle précisément un lien entre l'image de la mission apostolique dans la *Pentecôte* et l'image de la mission évangélique dans le *Triomphe de saint Thomas d'Aquin* à travers l'axe central du mur ouest ? Il est nécessaire de l'interpréter dans le cadre des activités missionnaires de l'ordre dominicain en Orient.

La Société des Frères Pérégrinants, nommée *Société des Frères voyageurs pour le Christ parmi les gentils* a été établie par une ordonnance du chapitre général de l'Ordre des Frères Prêcheurs à Toulouse en 1304. C'est un évènement crucial dans l'activité missionnaire de l'ordre dominicain. Cette institution purement dominicaine se fonde, en effet, sur une structure administrative avec quatre chefs-lieux : le Caffa en Crimée, le Péra près de Constantinople sur le Bosphore, le Trébizone et le Chinos autour de la Mer Egée. Ce réseau missionnaire se base sur le réseau commercial des premières colonies génoises fondés à la fin du XIII^e siècle et qui s'étendirent progressivement vers le pays d'Orient, du Tabriz en Perse jusqu'aux Indes et à la Chine³⁶⁷.

À partir de 1291, le vicariat dominicain des Frères pérégrinants dans le territoire tartare s'occupa du *partibus Aluilonis et Orientis* qui sont les deux noms du vicariat en Orient tirés des anciens noms de l'ordre franciscain *Tartaria Aquilonaris* et *Tartaria Orientalis*. Le vicariat d'Aquilon se superposait au territoire de la mission franciscaine de Kıpçak qui comportait l'empire mongol de Kıpçak et le pays de la Horde d'Or dont la capitale était Saraj. L'empire, dans son apogée sous le règne de Batu (1243-1255), s'étendit jusqu'aux frontières de la Hongrie et de la Pologne. Il contrôle plusieurs centres commerciaux, comme Caffa et Tana³⁶⁸. Le vicariat *Orientis* était le territoire de la mission dominicaine dans l'empire mongol des Il-khans dont la capitale était Tabriz, et qui comprenait à l'époque le territoire de Perse, y compris la Mésopotamie, l'Arménie, la

³⁶⁷ R. Loenertz R, O. P., *La Société des Frères Pérégrinants. Étude sur l'Orient dominicain, I*, Istituto Storico Domenicano, S.Sabina, Roma, 1937, pp. 1-3, p. 31.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 20, p. 89 ; voir aussi Christine Gadrat, *Une image de l'Orient...op. cit.*, pp. 25-29.

Géorgie et les parties centrale et orientale de l'Asie mineure³⁶⁹.

Pour répondre aux nouveaux besoins de l'élargissement de la mission en Orient, le 1^{er} avril 1318, la bulle *Redemptor* de Pape Jean XXII annonça la création d'une nouvelle province ecclésiastique confiée à seul l'ordre dominicain, la cité de Sultanieh dans l'empire mongol de Perse sous la règne de Abou-Saïd Khan (1317-1335), comparable à celle de Pékin qui avait été confiée au seul ordre franciscain en 1307³⁷⁰. Fr. Franco de Pérouse, vicaire général de la Société des Frères Pérégrinant, en fut nommé archevêque. Plus tard, Jean XXII établit six suffragants et y envoya six évêques qui s'installèrent à Smyrne, Savastopoli, Tabriz, Maraghan, Dehikerkan et Sivas. En puis, en 1329, il établit à nouveau des suffragants à Tiflis, à Quilon en Inde et à Samarcande. Entre 1333 et 1356, l'évêché de Nakhitchewan fut établi³⁷¹. Ainsi, le domaine des provinces ecclésiastiques dominicaines s'élargit progressivement vers l'Orient. Ce système des archevêchés et des évêchés introduit un système hiérarchique et peut être considéré comme le prolongement du pouvoir de la papauté en Orient³⁷².

Dans cette « carte ecclésiastique », il est incontestable que la cité de Sultanieh, le siège de l'archidiocèse, devint un lieu central pour le pouvoir de l'ordre dominicain sur la terre orientale. Comme le montre Johannes Preiser-Kapeller, dans le préambule de la bulle *Redemptor noster* de 1318, le pape a transformé le « *locus Soltaniensis* » en « *civitas Soltaniensis* ». La cité de Sultanieh, ainsi que les six suffragants, ont été considérés comme des « landmark dans la carte de la chrétienté occidentale »³⁷³. Elle a été établie sous l'impulsion de Guillaume Adam, missionnaire dominicain et auteur de *De modo Saracenos extirpandi*, rédigé après sa mission en Perse entre 1314 et 1317, pour évangéliser des non-chrétiens dans le monde entier³⁷⁴. Par ailleurs, comme l'indique Jean Richard³⁷⁵, la

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 135.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 110, p. 312.

³⁷¹ R. Loenertz R, O. P., *La Société...*, op. cit., p. 140.

³⁷² *Ibid.*, p. 134.

³⁷³ Johannes Preiser-Kapeller, « Civitas Thauris. The significance of Tabrīz in the spatial frameworks of Christian merchants and ecclesiastics in the 13th and 14th century », Judith Pfeiffer ed., *Politics, Patronage and the Transmission of Knowledge in 13th - 15th Century Tabriz*, University of Oxford, 2013, pp. 283-284.

³⁷⁴ Jean Richard, *La papauté et les missions d'Orient au Moyen-Âge (XIII-XIV^e siècle)*, École Française de Rome, 1977, p. 170.

³⁷⁵ *Ibid.*, pp. 169-175.

cité de Sultanieh joue un rôle crucial dans là communion de là Eglise, elle devient un territoire favorable pour convertir les chrétiens orientaux à la foi chrétienne, notamment les nestoriens turco-mongols et les Arm niens³⁷⁶.

Si on revient aux fresques de la Chapelle des Espagnols, là axe central de la scène de la *Pentecôte* n est pas seulement un axe formel, mais il constitue une implication visuelle qui nous fait voir la circulation de la gr ce du Saint-Esprit, de la période des chrétiens primitifs après là ascension du Christ à la période des dominicains ; des apôtres aux fondateurs dominicains ; des chrétiens aux non-chrétiens. Nous y voyons là ambition d  vang liser le monde et le grand projet de conversion dominicaine en Orient à cette époque. En ce sens, là image de la figure turco-mongole, qui été placée dans le seul axe central de la salle capitulaire dominicaine, peut être considérée comme là image de la cité de Sultanieh, siège central du pouvoir ecclésiastique de là ordre dominicain sur la terre orientale. Ainsi, là image du spectateur se transforme en image du réveil ; le désir de la gr ce du Saint-Esprit devient une image du triomphe de la mission dominicaine. Tout cela noue une relation entre la mission apostolique et la mission dominicaine. A travers la construction de cette « image du triomphe » dans la salle capitulaire, la communauté dominicaine confirme son grand progrès et son rôle fondamental dans la mission évangélique de la chrétienté.

VIII. Un écho franciscain

Il est intéressant d aller plus loin et de comparer là œuvre d Andrea di Bonaiuto avec une autre œuvre réalisée sur la commande de là ordre franciscain, qui correspond précisément à la période primitive de la mission franciscaine en Orient. Nous pouvons chercher à voir comment il représente là ambition évangélique au travers de là organisation des images afin de montrer une image plus complète de la propagation des deux ordres mendiants dans la chrétienté de cette époque et comprendre ainsi là œuvre de Bonaiuto

³⁷⁶ Sur les chrétiens orientaux en Orient, nous allons parler au Chapitre V, pp. 214-216.

comme une transformation des images évangéliques.

Comme nous l'avons montré précédemment, la juxtaposition du mouvement de descente du Saint-Esprit et du mouvement de montée au paradis dans la salle capitulaire de Santa Maria Novella, vise à manifester le rôle de l'ordre dominicain dans l'activité d'évangélisation du monde. Il est étonnant de voir qu'environ cent ans plus tôt, l'idée de Bonaiuto et sa mise en forme étaient déjà perceptibles pour la première fois dans une série de fresques de Giotto réalisées entre 1288 et 1305 pour l'ordre franciscain dans la basilique supérieure d'Assise³⁷⁷.

L'organisation des fresques a été profondément influencée par la pensée de trois *status* de Joachim de Flore dans le *Liber Concordiae Novi ac Veteris Testament et Expositio in Apocalypsimi*, repris par le théologien franciscain saint Bonaventura, comme nous avons vu au chapitre III. Les deux premiers deux étages des fresques des murs nord et sud racontent respectivement le récit de l'Ancien et du Nouveau Testament. Leur disposition face à face dans la basilique correspond à une forme de concordance textuelle fondée sur le contenu des deux Testaments. Les fresques du troisième étage représentent la vie de saint François qui occupe dans la partie basse de toute la nef, une position proche des yeux des spectateurs pour montrer son importance sans précédent. L'ensemble de ces trois étages implique intimement les trois *status* de Joachim de Flore : le *status* de Père, le *status* de Fils et le *status* d'Esprit ouvert par saint François.

Jun Li analyse précisément comment la transformation des trois *status* s'incarne dans la disposition des fresques de la basilique, et il remarque en particulier le rôle crucial du mur est dans la compréhension de l'ensemble des fresques³⁷⁸. Alors que les scènes de l'Ancien Testament se terminent sur le mur sud, les scènes du Nouveau Testament se

³⁷⁷ Je remercie Monsieur Jun Li pour m'avoir indiqué cette affinité entre les deux œuvres. Sur l'analyse des fresques de la basilique supérieure d'Assise, voir Jun Li 李军, 《可视的艺术史：从教堂到博物馆》(*A Visible History of Art from Church to Museum*), 北京大学出版, 2016, p. 267

³⁷⁸ Voir Jun Li 李军, « 从东方升起的天使：一个故事的两种讲法 », *建筑学报*, 2018 年第 4 期. Sur l'interprétation entre la pensée de Joachim et la organisation des fresques dans la basilique supérieure d'Assise, voir Jun Li 李军, 《可视的艺术史...》, *op. cit.*, pp. 254-280.

prolongent sur le mur est, dont le premier étage raconte les deux passages des *Actes des Apôtres* qui se passent après la mort du Christ.

A droite, *L'ascension du Christ* montre le moment de la séparation du Christ et des apôtres après sa résurrection. Malgré la mauvaise qualité de la fresque, nous voyons indistinctement un groupe d'apôtres et devant eux un ange indiquant dans ciel, le Christ montant au ciel au-dessus d'une couche du nuage. A gauche, la scène de la *Pentecôte* raconte l'attente du Saint-Esprit par les apôtres au jour de la *Pentecôte*, y compris la Vierge au centre du Cénacle et la descente de Saint-Esprit au jour de la Pentecôte.

Selon Jun Li, le mouvement d'ascension et celui de descente manifestent un contraste violent à première vue. Cet effet est renforcé par l'opposition des nuages flottants qui portent le corps du Christ au ciel et des nuages illuminés, brisés par la force et la vitesse de la colombe. De plus, ce contraste spatial nous montre non seulement une transformation temporelle, mais implique aussi discrètement un changement du *status* de Fils au *status* d'Esprit-Saint propre à la pensée Joachimistique³⁷⁹.

Pour étayer cette hypothèse, il est important d'observer les deux images de la vie de saint François en dessous des scènes du *Nouveau Testament*, situées dans le troisième étage, qui nous permettent d'analyser soigneusement comment visualiser la transformation entre les deux époques à travers saint François, une figure cruciale qui est l'incarnation de l'ange du sixième sceau et qui ouvre l'époque de Saint-Esprit. À gauche, *Le miracle de la source* représente comment la prière de saint François fit jaillir l'eau de la montagne pour désaltérer un paysan (fig. 113) :

« le paysan, qui gravissait à pied la montagne à la suite de l'homme de Dieu, parlait d'abandonner avant d'arriver au couvent : il n'en pouvait plus de fatigue à cause de ce chemin long et accidenté, et il mourait de soif. Il se met à crier avec véhémence à l'adresse du saint, il le supplie d'avoir pitié de lui et déclare qu'il va mourir si on ne lui donne rien à boire pour le réconforter. Comme toujours, plein de pitié pour les affligés,

³⁷⁹ Jun Li 李军, 《可视的艺术史...》, *op. cit.*, pp. 273-274.

l'homme de Dieu n'attend pas davantage et descend de son âne ; il se met à genoux, lève les mains vers le ciel et ne s'arrête pas de prier qu'il ne se sente exaucé. Il s'adresse alors au paysan : « Cours : tu trouveras là-bas une source que le Christ, dans sa bonté, vient de faire jaillir du rocher afin que tu puisses boire. » (*Vita Secunda*, 46)³⁸⁰

Jun Li nous propose « une lecture verticale » de la fresque du mur est et il considère la scène du *miracle de la source* et celle de la *Pentecôte* comme un montage successif. Ainsi, il est intéressant d'observer « le secret du mur est » : dans la *Pentecôte*, le Saint-Esprit et la Vierge constituent un axe, comme l'axe central sur le mur ouest de la Chapelle des Espagnols, qui continue au traversant saint François dans *Le miracle de la source*. Cette continuité est renforcée par le partage du ciel bleu entre la colombe descendante et le saint en prière. Peut-on imaginer que le Saint-Esprit arrive d'abord aux apôtres, puis continue de descendre sur la figure de saint François ? Dans ce cas, saint François ne reçoit pas seulement l'eau de la source pour sauver le paysan, mais aussi le don du Saint-Esprit pour sauver le monde³⁸¹. À droite, *Saint François prêchant aux oiseaux* montre saint François, de nouveau, qui vient de relever la tête et recevoir la grâce du Saint-Esprit, il se penche humblement et parler aux oiseaux (fig. 114). Une multitude d'oiseaux se réunissent devant lui pour écouter attentivement ses sermons et trois autres sur l'arbre viennent successivement vers lui. Un compagnon à côté de lui est étonné par cette « conversation » miraculeuse. « Pour la première fois, les deux mondes isolés commencent à se communiquer »³⁸² ! C'est saint François qui établit un lien entre les parties de la fresque. Les quatre scènes de ce mur ont été reliée par l'unité du fond bleu qui constitue un espace sacré pour la circulation de la grâce du Saint Esprit, après la montée au ciel du Christ. La colombe descend dans le corps du fondateur franciscain sur la terre, et saint François, considéré comme un autre Christ au sein de la communauté franciscaine, se met à prêcher à toutes les créatures et à communiquer avec elles sans obstacle grâce au don de Dieu.

³⁸⁰ *Vita secunda*, 46, Alverne, d'après Barthélémy de Pise, AF IV, p. 38.

³⁸¹ Jun Li 李军, 《可视的艺术史...》, *op. cit.*, pp. 275-280.

³⁸² *Ibid.*, p. 276.

La porte d'entrée principale de l'église se trouve dans la façade est. D'après l'interprétation de Jun Li, la silhouette de la frise au-dessus de la porte semble répéter la silhouette du cénacle dans la *Pentecôte*, c'est-à-dire, un espace perspectif en trapèze. Ainsi, lorsque les croyants entrent en traversant cette porte, ils semblent se trouver dans le prolongement de l'espace de la *Pentecôte*. On peut imaginer de nouveau le Saint-Esprit continuer à descendre imperceptiblement et enfin atteindre la tête des croyants. Cette construction spatiale confirme que, malgré l'absence des peuples-spectateurs dans l'image, ils ont cependant été impliqués et considérés, d'une manière potentielle, dans l'organisation de l'espace de l'église.

De plus, Jun Li remarque subtilement que l'axe de la descente du Saint-Esprit continue de se prolonger dans les fresques de l'église inférieure, réalisées par Giotto et ses élèves entre 1320 et 1323³⁸³. Dans les quatre compartiments de la voute de la croisée, qui se trouvent justement au-dessus du tombeau de saint François d'Assise et sont donc considérés comme le centre de la nef, nous voyons donc une grande scène de la glorification de saint François, encadrée par trois scènes qui manifestent les vertus de l'ordre des frères mineurs : *l'Allégorie de la pauvreté*, *l'Allégorie de la chasteté* et *l'Allégorie de l'obéissance*. *Saint François en gloire*, représenté de manière frontale, s'assoit dans un trône sur le fond d'or, entouré par une rangée d'anges. D'après Vasari, au dessus du saint, Giotto a peint un « étendard brodé d'une croix et de sept étoiles, au-dessus d'eux plane l'Esprit-Saint »³⁸⁴.

Situé au centre de ces quatre scènes, le Christ de l'Apocalypse se trouvait dans la clef de voute, il « tenait dans sa main droite sept étoiles, de sa bouche sortait une épée aigüe à deux tranchants et son visage était comme le soleil lorsqu'il brille dans toute sa force ». Ce motif apocalyptique fait intensivement écho au fait que saint François a été considéré, surtout par les franciscains spirituels, comme l'ange qui « montait du côté du soleil levant » pour ouvrir le « sixième sceau ». Ainsi, dans la conception du programme

³⁸³ *Ibid.*, pp. 283-286.

³⁸⁴ Giorgio Vasari, *Les vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, André Chastel ed., vol. II, Paris : Berger-Levrault, 1981, p. 108.

des fresques dans l'église supérieure et inférieure d'Assise, il est clairement observable que le second axe vertical, constitué par le Christ de l'Apocalypse, le Saint-Esprit et saint François, prolonge le chemin de la descente du Saint-Esprit de l'église supérieure.

Ce n'est peut-être pas une coïncidence si l'axe central sur le mur ouest de la Chapelle des Espagnols constitue une sorte de « combinaison » subtile des deux axes verticaux du décor de l'église supérieure et inférieure d'Assise. Une affinité existe entre les deux œuvres qui tentent d'établir un « portrait » du fondateur sous la grâce et la direction du Saint-Esprit en construisant un effet d'unité, autrement dit, un axe ! Elles créent, d'une manière semblable, un espace qui donne une visibilité à la transmission et à la circulation du don du Saint-Esprit. Ceci nous permet de voir une continuité visuelle dans les images de l'évangélisation du monde entre les franciscains et les dominicains. Il est impossible de dire si l'œuvre d'Andrea di Bonaiuto a reçu l'influence des fresques de l'église Saint-François d'Assise, mais nous remarquons incontestablement que les deux ordres mendiants ont choisi une expression extrême semblable pour confirmer et renforcer, d'une manière visuelle, leur rôle crucial dans la conversion du monde à la fin des temps.

En ce sens, l'œuvre d'Andrea di Bonaiuto dans la Chapelle des Espagnols peut être considérée comme un complément et une continuation de celle de Giotto. Sur l'axe du Saint-Esprit, saint François, le fondateur de l'ordre franciscain, sur un trône sur la voûte de l'église inférieure est remplacé par saint Thomas d'Aquin, fondateur dominicain, sur le trône. Selon l'interprétation de Daniel Russo, il est figuré comme « Christ-Dieu », surtout selon la tradition iconographique du « Christ philosophique » chez les chrétiens primitifs pour « lutter sur le terrain des valeurs culturelles chères à l'Antiquité païenne »³⁸⁵. C'est un axe plus complet au niveau de la cohérence formelle et de la limpidité significative, par rapport à celui de Giotto. Le premier, Bonaiuto introduit, d'une manière grandiose et sans précédent, des peuples-spectateurs dans l'ensemble des fresques. C'est un phénomène qui était déjà apparu, comme nous venons de voir, dans les fresques d'Ambrogio Lorenzetti, et qui a atteint son apogée dans les fresques d'Andrea di Bonaiuto.

³⁸⁵ Daniel Russo « Religion civique... », *op. cit.*, p. 283.

Le second, il a introduit, en même temps, ces spectateurs orientaux, en tant qu'objectifs de la conversion dominicaine, dans l'axe central du mur ouest. Ces deux introductions nous permettent de voir le « spectacle » magnifique de la mission dominicain sur la terre orientale, que Giotto n'a pas encore donné à voir dans les églises de Saint-François d'Assise. C'est l'image du réveil, comme nous l'avons montré, qui traverse les deux temps, temps apostolique et temps dominicain, et qui devient un véritable lien entre la grâce du Saint-Esprit et la mission dominicaine.

Conclusion

A travers la représentation des figures orientales, les fresques de la Chapelle des Espagnols construisent un espace grandiose pour manifester le grand réseau du pouvoir ecclésiastique de l'ordre dominicain en Orient et son triomphe dans les activités missionnaires. Ce grand « spectacle » en mouvement navigue, d'une manière anachronique, entre la narration évangélique de la vie du Christ et la narration contemporaine de l'ordre dominicain. Parmi eux, l'image des figures turco-mongoles, représentées comme « image du réveil », touche, d'une manière efficace, la question du montage des temps.

Comparée aux deux œuvres exemplaires étudiées dans le chapitre IV, la salle capitulaire de Saint-François de Sienne et l'église Saint-François d'Assise, la Chapelle des Espagnols nous permet de voir une image de la mission et de la conversion et de comprendre cette intégration de l'image du Mongol dans l'art franciscain et dominicain entre les XIII^e et XIV^e siècles. Tout ceci nous fait voir, d'une part, l'enthousiasme et l'efficacité de l'évangélisation du monde chez les ordres mendiants ; d'autre part, la manifestation du pouvoir propre de l'ordre mendiant dans les activités missionnaire en Orient.

Chapitre V

Image de soumission : rêve d'un royaume chrétien en Orient

Au XIV^e siècle, l'image du Mongol, comme élément typiquement oriental de l'époque, est apparue dans les peintures et les fresques, en particulier dans l'*Adoration des Rois Mages*, un sujet de longue tradition. Les Mongoles sont placés aux côtés des Rois Mages, comme des compagnons, pour adorer la Sainte Famille et dans certains cas, ils deviennent eux-mêmes les Rois Mages. Tout ceci crée un nouvel espace inattendu dans la représentation de l'Adoration des Rois Mages qui fait écho au rêve d'un royaume chrétien sur la terre orientale.

Comment se construit un Roi Mage mongol et comment participe-t-il à l'espace sacré de l'Évangile et à la construction d'un royaume chrétien en Orient ? D'une part, les images nous permettent d'observer une évolution nuancée et progressive dans la représentation ; d'autre part, la volonté d'interroger ce changement iconographique trouve son inspiration dans de nombreuses légendes et histoires qui narrent une filiation entre les Rois Mages, le prêtre Jean et leurs descendants en Orient.

I. Les Rois Mages dans les textes

1.1 Le récit biblique

L'épisode de l'Adoration des Rois Mages est présente dans l'Évangile selon saint Matthieu :

« Jésus naquit à Bethléhem en Judée, à l'époque du roi Hérode. Or, des mages venus d'Orient arrivèrent à Jérusalem et dirent : « où est le roi des Juifs qui vient de naître ? En effet, nous avons vu son étoile en Orient et nous sommes venus pour l'adorer. »
(*Matthieu*, 2 :1-2)

« Alors Hérode fit appeler en secret les mages ; il s'informa soigneusement auprès d'eux du moment où l'étoile était apparue, et puis il les envoya à Bethléhem en disant : « Allez prendre des informations exactes sur le petit enfant. Quand vous l'aurez trouvé, faites-le-moi savoir, afin que j'aie moi aussi l'adorer ». Après avoir entendu le roi, ils partirent. L'étoile qu'ils avaient vue en Orient allait devant eux jusqu'au moment où, arrivée au-dessus de l'endroit où était le petit enfant, elle s'arrêta. Quand ils aperçurent l'étoile, ils furent remplis d'une très grande joie. Ils entrèrent dans la maison, virent le petit enfant avec Marie, sa mère, se prosternèrent et l'adorèrent. Ensuite, ils ouvrirent leurs trésors et lui offrirent en cadeau de l'or, de l'encens et de la myrrhe ». (*Matthieu*, 2 :7-11)

L'évangéliste Matthieu raconte brièvement que les mages d'Orient, suivant le guide de l'étoile de Bethléem, le signe divin, viennent reconnaître l'incarnation de l'enfant Jésus et l'adorer avec leurs offrandes à Bethléem. L'étoile vue en Orient dans le récit implique la provenance des mages, mais le texte matthéen ne mentionne pas des informations concernant le nombre et le nom des mages, surtout leur apparence et leur origine précise. Cette absence textuelle offre un grand espace à l'imagination dans la dimension picturale. De ce fait, il est intéressant de remarquer une variation iconographique concernant

l'apparence et l'attitude des mages, l'espace de l'adoration, l'addition de la compagnie des mages et la représentation de la Sainte famille.

1.2 Des mages aux rois d'Orient

Dans le bref récit de Matthieu, les personnages qui adorent l'enfant Jésus se nomment des « mages ». Cependant, une transformation radicale du « mage » en roi apparaît dans l'art à partir du X^e siècle, notamment marquée par la couronne portée sur la tête des mages. Comme le remarquent Manuela Beer et Moritz Woelk, cette transformation se manifeste également dans la représentation du geste de l'enfant Jésus. Dans les œuvres de l'Antiquité tardive, il reçoit des présents des mages ; mais lorsque les mages deviennent des rois, l'enfant Jésus leur adresse souvent un geste béatifique³⁸⁶.

Ce déplacement iconographique touche à la nouvelle référence utilisée par des auteurs comme Tertullien dans son ouvrage *Adversus Judaeos*, dans lequel il interprète les phrases des Psaumes de David comme une prédiction de l'arrivée des Rois Mages et considère les mages comme des rois. Par la suite, cette interprétation est reprise par d'autres auteurs comme Caesarius d'Arles et l'image des rois se superpose progressivement à celle des mages³⁸⁷.

Accompagnée du « couronnement » des mages, une image du royaume se construit en Orient. Suivant le commentaire de Tertullien, les mages n'ont pas été imaginés comme des intellectuels persans, mais comme les rois de provinces différentes, qui règnent respectivement sur les royaumes en terre orientale³⁸⁸.

« Les rois de Tharsis et des îles paieront des tributs ; les rois de Saba et de Méroé offriront des présents. Tous les rois se prosterneront devant lui ; toutes les nations le serviront. » (*Psaume 72 : 10-11*).

³⁸⁶ Manuel Beer, Moritz Woelk, « The Magi. Legend, Art and Cult », Catalogue d'exposition », *The Magi, Legend, Art and Cult*, ed. Manuela Beer, Iris Metje, Karen Straub, Saskia Werth, Moritz Woelk, Museum Schnütgen, Cologne, 25 Oct. 2014-25 Jan. 2015, p. 15.

³⁸⁷ *Ibid.*, pp. 13-21.

³⁸⁸ Richard C. Trexler, *The Journey of the Magi : Meanings in History of a Christian Story*, Princeton University Press, 1997, p. 12-13.

« Des multitudes de chameaux te couvriront ; les dromadaires de Madian et d'Epha ; tous ceux de Saba viendront, ils apporteront de l'or et de l'encens, et publieront les louanges de Yahweh. » (*Isaïe*, 60, 6)

Le changement d'identité des mages en rois est crucial, il transforme le Christ en « roi des rois » qui règne sur tous les royaumes chrétiens et construit ainsi une image du triomphe du christianisme dans le monde. La conversion des mages ne constitue pas seulement un moment individuel, elle implique la conversion de tous les peuples de la terre orientale sous la direction des Rois Mages. Le christianisme étendra son pouvoir jusqu'à la limite du monde. Depuis, le fantôme d'un roi chrétien, puissant et fidèle, revient au cœur des chrétiens latins et devient ensuite un prototype à travers l'apparition du prêtre Jean.

1.3 Le royaume des Rois Mages

Le texte évangélique de Matthieu se concentre en particulier sur la scène de l'adoration qui se passe à l'« intérieur » d'un espace sacré. Nous ne savons pas d'où viennent vraiment ces mystérieux visiteurs. Au fil des siècles, apparaissent plusieurs interprétations et traditions sur les provenances des Rois Mages³⁸⁹. Ils sont associés par les chrétiens primitifs dans les textes des *Évangiles de l'enfance* à trois pays d'Orient : l'Inde, l'Arabie et la Perse. Entre les V^e et VIII^e siècles, les Rois Mages ont également été considérés comme étant un Syrien et un Arabe dans les textes syriaques de la communauté chrétienne orientale, ou comme trois persans dans les manuscrits éthiopiens.

Par la suite, est apparue une nouvelle tradition, évoquée pour la première fois par le moine anglais Bede le Vénérable dans *l'Exposition in Matthæi Evangelium* à la fin du VII^e siècle. Il présente les Rois Mages comme trois races descendantes de Noé : Sem, Cham et Japhet. Ils étaient issus de trois contrées : l'Europe, l'Asie et l'Afrique qui symbolisent les trois parties du monde dans la cartographie médiévale : « Mystice autem tres Magi tres

³⁸⁹ Jean Arrouye, « L'étrange songe des mages étrangers », *De l'étranger à l'étrange ou la conjoncture de la merveille*, Senefiance, n° 25, Aix-en Provence, 1988, pp. 8-10.

partes mundi significant, Asiam, Africam, Europam, sive humanum genus, quod a tribus filiis Noe seminarium sumpsit »³⁹⁰. Au XIV^e siècle, ils ont été considérés comme les trois âges : la jeunesse, l'âge mûr et la vieillesse. Ils ont été divisés en deux parties dans certaines compositions dans le tableau, le roi le plus âgé, agenouillé au pied de la Vierge et de l'enfant Jésus sur le trône, présente la myrrhe, les autres rois attendent derrière lui pour offrir l'or et l'encens³⁹¹.

L'ouvrage *Historia Trium Regum* (Histoire des Rois Mages) rédigé entre 1364 et 1375 par Jean d'Hildesheim³⁹², un frère allemand de l'ordre du Carmel, constitue une référence documentaire plus contemporaine des adorations des Rois Mages avec des figures mongoles. Il a complété les faits historiques des Rois Mages sur la base des récits matthéen et apocryphes. Cet ouvrage, traduit en plusieurs langues, connut une grande diffusion en Europe. Il ouvrit un champ nouveau pour la représentation des Rois Mages en décrivant soigneusement leur pèlerinage à Bethléhem guidés par l'étoile et leur histoire après l'adoration, y compris la localisation des corps des Rois Mages après leur mort³⁹³. L'ouvrage de Jean d'Hildesheim emprunte de nombreuses sources, comme des récits de voyage et des descriptions de l'Orient. Il a ainsi placé les trois Rois Mages dans les Trois Indes, un royaume merveilleux de l'époque qui baigne dans l'évangile de Jésus Christ grâce à la mission de saint Thomas. Les trois rois y reçurent le baptême de saint Thomas et devinrent par la suite archevêques en laissant deux successeurs : le patriarche Jacques d'Antioche et un puissant souverain connu sous le nom de Prêtre Jean³⁹⁴.

Pendant l'époque mongole, l'un des pays des Rois Mages déjà mentionné « Tharsis et des îles » est associé avec le pays tartare, probablement à cause de la ressemblance phonétique entre Tartare et Tharsis. Cette association était florissante dans les

³⁹⁰ *New Testament Studies : Philological, Versional, and Patristic*, vol. 10, p. 24.

³⁹¹ *Ibid.*, p. 99.

³⁹² Voir la traduction française et le commentaire dans M. Elissagaray, *La légende des Rois Mages*, Paris, le Seuil, 1965.

³⁹³ Cela montre probablement un lien avec le haut fait d'un personnage connu dans la ville d'Hildesheim, Renaud de Dassel (1114/20-1167), évêque de la Cathédrale d'Hildesheim. Devenu archevêque de Cologne en 1159, il a fait transférer les ossements des trois Rois Mages à Cologne et les a conservés comme des reliques dans une châsse au Cœur de la Cathédrale, voir Ugo Monneret de Villard, *Le leggende orientali sui Magi evangelici*, Città del Vaticano, biblioteca Apostolica Vaticana 1952, pp. 182-236.

³⁹⁴ Germain Butaud, « Généalogie et histoire des rois mages : les origines légendaires de la famille des Baux (XIII^e-XV^e) », dans *Cahiers de Fanjeaux*, Privat, 2008, n° 43, pp. 107-154.

chroniques et les récits de voyage, comme celui d'Hayton et celle de Salimbene de Adam. On considère que l'attaque des Tartares contre l'Europe orientale a été lancée par le *rex Tharsis* (roi du Tharsis) pour ramener le corps de l'un des Rois Mages transporté à Cologne³⁹⁵. A travers cette identification des Rois Mages, il est apparu une sorte de généalogie chrétienne construite dans l'imagination des chrétiens à propos de l'Orient l'Orient. Cela fait écho à l'apparition des rois mongols dans les Adorations des Rois Mages, et s'inscrit précisément dans le contexte historique et religieux du XIV^e siècle, dont nous reparlerons par la suite.

II. les Rois Mages dans les images : la représentation du monde oriental avant le XIV^e siècle

Il apparaît que la notion de l'Orient et sa représentation dans le monde chrétien se manifestent le plus intensément dans l'*Adoration des Rois Mages*. Les trois mages, en tant que visiteurs étrangers, apportent des messages exaltants concernant un monde inconnu en montrant une image de l'Orient à travers leurs présents précieux et leurs costumes exotiques. Cependant, cette image change selon les moments et les contextes. Avant d'accéder à notre discussion sur l'apparition des figures mongoles au XIV^e siècle, il est nécessaire de mener une brève recherche sur la tradition de la représentation de l'espace oriental dans l'Adoration des Rois Mages.

L'Orient se manifeste pour les Chrétiens primitifs d'abord par une mise en scène de l'exotisme. Nous remarquons déjà un paysage particulier dans les sarcophages antiques : la façade latérale du sarcophage crée naturellement un cadre qui construit une composition horizontale, dans laquelle les mages se rapprochent en procession de la vierge et l'enfant sur le trône. Dans le fond, accompagnant chaque mage, figurent souvent un dromadaire ou un chameau qui impliquent l'origine des mages et leur long voyage.

³⁹⁵ Denis Sinor, « Le Mongol vu par l'Occident », in : *1270-Année Charnière-Mutation et Continué*, Colloques internationaux CNRS, n° 558, pp. 56-60.

Dans certaines adorations, comme le sarcophage de Crispine, daté IV^e siècle, des palmiers ont été ajoutés pour séparer les scènes, renforçant l'atmosphère exotique (fig.115-116).

Par ailleurs, ce sont les trois mages eux-mêmes qui portent une apparence étrangère, une image d'altérité, ils sont associés par les chrétiens primitifs aux trois pays d'Orient : l'Inde, l'Arabie et la Perse. Le nom de « magi » est dérivé d'un mot persan, indiquant que le magicien maîtrise l'astrologie et peut comprendre le signe de l'étoile³⁹⁶. Ainsi, tout au long de l'Antiquité, l'exotisme des trois mages se manifeste également par leurs habits orientaux, un costume aux origines grecque et persane : les mages, coiffés de bonnets phrygiens, sont vêtus d'une tunique à manches, souvent serrée aux reins par une ceinture et descendant jusqu'aux genoux, avec l'anaxyride, un pantalon collant descendant jusqu'aux pieds³⁹⁷.

Les mages primitifs offrent souvent des corps et des gestes identiques propres à donner une image floue et monotone de l'Orient, un Orient barbare. En revanche, une tendance de « désorientalisation » est apparue dans certaines Adorations des Rois Mages. Ainsi, à partir des XI^e et XII^e siècles, accompagnés de la transformation picturale des mages barbares en trois rois (transformation apparaissant beaucoup plus tardivement dans le domaine textuel), les Rois Mages n'ont pas été représentés comme des barbares orientaux, ils ont été, au contraire, dotés d'une image royale. Mathieu Beaud a remarqué subtilement cette reformation « féodale », « actualisée » et « hiérarchisée » dans les *adorations des mages* depuis le XII^e siècle, arguant qu'elle est « une invention romane » et qu'elle change progressivement la « formule antique stable dès le IV^e siècle ». Nous observons ainsi que les signes exotiques, le chapeau phrygien, le costume persan et le dromadaire, sont remplacés par des signes royaux : « la couronne, habits nobiliaires francs, chevaux » qui sont contemporains à l'époque³⁹⁸.

³⁹⁶ Richard C. Trexler, *The Journe... op.cit.* p.11 ; voir aussi Manuel Beer, Moritz Woelk, « The Magi... », *op. cit.*, p. 39.

³⁹⁷ Manuel Beer, Moritz Woelk, « The Magi... », *op. cit.*, p. 39.

³⁹⁸ Mathieu Beaud, « Les Rois Mages. Iconographie et art monumental dans l'espace féodal (X^e-XII^e siècle) », *Bulletin du Centre d'études médiévales d'Auxerre/BUCEMA* (en ligne), 2013.

III. Un nouvel espace au XIV^e siècle

À partir du XIV^e siècle, un nouvel espace oriental réapparaît dans certaines Adorations des Rois Mages. Il apparaît sous forme de chemin qui se prolonge jusqu'au fond du tableau, son espace étant entièrement occupé par une caravane, des animaux exotiques et des voyageurs orientaux. Et pour la première fois, ce chemin se poursuit hors de la scène principale de l'adoration, impliqué sur une marge du tableau par les « demi-corps » des personnages, ainsi que par leur cheval ou chameau, souvent partiellement occultés par le cadre du tableau.

3.1 Ouvrir le champ

À partir du XIV^e siècle, un nouvel espace oriental réapparaît dans certaines Adorations des Rois Mages. Il apparaît sous forme de chemin qui se prolonge jusqu'au fond du tableau, son espace étant entièrement occupé par une caravane, des animaux exotiques et des voyageurs orientaux. Et pour la première fois, ce chemin se poursuit hors de la scène principale de l'adoration, impliqué sur une marge du tableau par les « demi-corps » des personnages, ainsi que par leur cheval ou chameau, souvent partiellement occultés par le cadre du tableau.

L'ouverture de ce nouvel espace, se montre progressivement selon différentes manières. Dans certains cas, les peintres utilisent plusieurs roches afin de renforcer l'effet de perspective et de creuser ainsi un espace profond, comme nous l'avons vu dans l'*Adoration* de Cenni di Francesco en 1385, ou celle de Lorenzo Monaco entre 1398-1400 (fig. 117). À l'arrière plan, entre les roches, se crée un nouvel espace où se trouvent des bergers, qui, en qualité de témoins, sont avertis de la venue du Sauveur par les anges. Dans d'autre cas, un espace « hors du champ » est impliqué notamment par le cortège des Mages comme l'*Adoration* dans la fresque d'église de San Felice di Narco ou celle de Paolo di Giovanni Fei (fig. 118). En marge du tableau, nous nous apercevons qu'une partie des cortèges est cachée par les roches, ou par le mur de la maison, ce qui confère souvent

un caractère exotique : les voyageurs portent des costumes orientaux, les chameaux sont dirigés par les voyageurs, ou les singes sont à dos des chameaux.

Ce nouveau champ atteint son apogée dans l'*Adoration des Rois Mages* de Bartolo di Fredi entre 1375-1385, puis dans celle de Gentile da Fabriano en 1423, dans lesquelles le fond du tableau est totalement rempli par les cortèges orientaux et les animaux exotiques. L'apparition riche de ce nouvel espace iconographique fait écho à la découverte du vaste espace géographique de l'Eurasie. Durant la période de la *Pax Mongolica*, l'autorité mongole a déployé de grands efforts pour faciliter les routes commerciales. Elle a construit un grand réseau de route permettant aux marchands, ambassadeurs et missionnaires de circuler facilement entre l'Europe et l'Asie. Il est clairement apparu que ce paysage pénètre dans l'imaginaire du voyage des mages et devient visible dans les *Adorations des Rois Mages* au XIV^e siècle.

3.2 La compagnie des Rois Mages

Le nouvel espace dans l'*Adoration des Rois Mages* accompagne un surgissement de cortèges placés derrière des rois mages. Il implique, des manières différentes, un espace de voyage qui produit un effet d' « agitation » à l'arrière-plan. Dans certains cas, la richesse de la procession magnifique et exotique semble attirer plus d'attention que la scène sacrée au premier plan.

Depuis le XIV^e siècle, il apparaît qu'un groupe de personnages, composé de peuples exotiques, notamment d'origine d'Asie centrale et d'Afrique, suivent les Rois Mages. Nous les avons vus, probablement pour la première fois à ma connaissance, dans la fresque de Giotto à l'église inférieure de Saint-François à Assise entre 1315-1320 (fig. 119). Giotto semble déplacer la Vierge et l'enfant, assis sur un trône et accompagnés par deux anges, de la crèche à gauche vers un édifice à droite complété par un petit temple dédié à renforcer leur sainteté. Deux Rois Mages attendent devant la crèche, suivi de près par des cortèges, parmi ceux-ci figurent deux personnages orientaux coiffés de chapeaux pointus,

probablement des Mongols, avec le nez aplati et la coiffure tressée. L'un tient un sabre, attribut typique des peuples cavaliers de l'Asie centrale et l'autre tient une boîte en or, le présent du troisième roi. Derrière eux nous voyons encore deux personnages, l'un a la peau foncée, sans doute d'origine africaine, tenant un chameau par la bride. Dans une certaine mesure, ces personnages « sans auréole », suivant les rois mages, participent à l'admiration de la sainteté et témoignent ensemble de la venue du Sauveur.

Par la suite, nous voyons un phénomène parallèle dans une série des *Adorations des Rois Mages*, par exemple, l'*Adoration* de Andrea di Cione en 1370-1371 et l'*Adoration* de Vitale da Bologna en 1353 (fig. 120-121), le peintre dédie spécifiquement un espace pour les cortèges orientaux à droite du tableau, l'un a une coiffure tressée couverte d'un chapeau exotique à double pointe et orné de plumes bicolores. Ils s'assoient à terre et tournant le dos à la scène de l'adoration, ils semblent seulement attendre leurs maîtres, sans intérêt particulier pour la naissance de l'enfant Jésus. Cet effet d'indifférence est renforcé par les buissons qui les séparent de la scène de l'adoration.

Dans certaines *Adoration des Rois Mages* (fig. 122-124), la compagnie des Rois Mages est progressivement séparée en deux parties. Une partie du cortège se trouve en marge du tableau, probablement composé de serveurs qui sont en train d'attacher les chevaux. Accaparés par leur tâche, ils semblent indifférents à la scène de l'adoration. En revanche, il est étonnant de remarquer qu'une autre partie des cortèges, suit de près le troisième roi. Ils se trouvent justement au centre du tableau, dirigés par un Mongol, coiffé d'un chapeau pointu et vêtu d'un manteau drapé sur une épaule, affichant sa haute stature. Dans l'œuvre de Bartolo di Fredi, ce Mongol se tourne pour parler avec un autre personnage asiatique en lui indiquant le chemin menant à l'Enfant roi Jésus. Dans une certaine mesure, Il est apparu que cette compagnie secondaire, placée en périphérie de la scène, participe à l'adoration et occupe une place importante. Tout ceci semble faire un pont entre les Rois Mages et leur compagnie orientale destinée à reconnaître l'Enfant Jésus.

Ce désir de voir l'enfant Jésus et de témoigner de sa naissance transforme

totallement une simple compagnie en visiteurs et témoins. Ils entrent dans l'espace le plus sacré du tableau, constitué par la Sainte Famille et les Rois Mages. Dans certaines *Adorations des Rois Mages* du XIV^e siècle, il est frappant d'observer une sorte de manifestation du regard, exprimant de manière plus profonde le désir de voir l'Enfant roi Jésus. La « passivité » de l'attente est totalement remplacée par l'enthousiasme de la participation au moment de l'adoration, notamment impliqué par le rapprochement du corps et la curiosité du regard, comme le montrent les deux versions de l'*Adoration des Rois Mages* de Taddeo di Bartolo (fig. 125). Dans la première version, les deux personnages, suivant le troisième roi, se parlent au premier rang, tandis qu'au dernier rang émerge un africain de profil. Le personnage, apparemment originaire d'Asie centrale, coiffé d'un chapeau pointu, s'avance rapidement vers la Sainte Famille. À son côté gauche, un autre personnage tourne sa tête en indiquant du doigt le chemin pour appeler du regard les cortèges qui le suivent. Nous retrouvons un motif similaire dans l'*Adoration des Rois Mages* de Bartolo di Fredi, cette fois-ci c'est de nouveau un Mongol au chapeau pointu qui montre la scène de l'adoration aux autres cortèges, l'un entre eux est coiffé d'un turban et l'autre portant une tresse, tenant un chapeau pointu à la main trahissant leurs origines orientales.

Dans la seconde version de Taddeo (fig. 126), un cortège suit étroitement le troisième Roi Mage, le premier s'incline légèrement en avant pour mieux observer la Sainte Famille. Le Roi Mage croise ses mains devant sa poitrine tout en portant un présent dans sa main gauche. Ce geste de prière et d'adoration, comme modèle, est répété partiellement par l'un des cortèges à son côté, dont les membres placent leur main droite sur le cœur. Tout ceci s'accompagne d'une intensité du regard sur l'enfant Jésus, y compris les autres « visiteurs » autour du troisième roi, qui nous offre, de l'autre côté du tableau, un moment silencieux et sacré, faisant écho à la contemplation de la Vierge et de Joseph.

Ce changement radical connaît son apogée dans l'*Adorations des Rois Mages* de Bartolo di Fredi (fig. 127), qui nous montre une scène comblée de nombreux « cortège-spectateurs », ainsi que leurs regards curieux. Ce tableau a été réalisé entre 1375-1385,

conservé au musée Lindenau à Altenburg. Au fond du tableau, nous voyons, probablement pour la première fois, l'étendue d'un long cortège cheminant derrière la montagne jusqu'à l'extrémité de la route. Bartolo di Fredi présente précisément le voyage des Rois Mages, accompagné d'une représentation subtile et créative de la scène de la rencontre entre des Rois Mages et Hérode dans la partie gauche du haut du tableau, installée dans une ambiance contemporaine avec une architecture gothique et une cathédrale siennoise³⁹⁹.

La compagnie des Rois Mages occupe le centre du tableau, ces visiteurs orientaux tendent leur corps en avant et tendent leur cou afin de mieux voir l'enfant Jésus. Le peintre ne laisse aucune distance entre eux et les Rois Mages. Leurs regards attentifs manifestent le désir d'être témoins de ce moment sacré. C'est un moment de dévoilement, les sauvages dénués de tout regard ont à présenter des yeux de fidèles, l'ignorance se transforme en révélation, l'obscurité de l'hérésie se transforme en lumière du Seigneur. Cette fois, ces cortèges semblent avoir l'occasion de communiquer directement avec la Sainte Famille. L'un des membres du cortège, tenant un chapeau pointu à la main, est en train de parler avec Saint Joseph, un autre tient également un chapeau similaire en indiquant du doigt l'enfant Jésus, ce dernier lui répond avec son regard et son geste de bénédiction de la main droite, en même temps, sa petite main gauche tient la main de sa mère, exprimant une humanité sentimentale.

3. 3 L'Adoration des Rois Mages de Lucignano

L'espace rempli par les visiteurs asiatiques apparaît, de manière plus étonnante, dans une *Adoration des Rois Mages* dans l'église Saint-François de Lucignano, un village de la province d'Arezzo. Les fresques se trouvent sur le mur à droite de l'autel, attribuées à un peintre anonyme de l'école de Sienne.

³⁹⁹ Manuel Beer, Moritz Woelk, « The Magi... », *op. cit.*, 39-50.

Les fresques se lisent de haut en bas, la première partie est la lunette : le *Stigmatisme de saint François d'Assise* ; la seconde partie est au centre : la scène de la Vierge et l'enfant sur le trône, entourée à gauche d'un portrait de saint Christophe (gravement abimé) et à droite par une scène de saint George avec le dragon; la troisième partie : l'*Adoration des Rois Mages*, dont la partie gauche (la procession des Rois Mages) et la partie droite (la Vierge, l'enfant et un rois) ont été gravement abimées et remplacées par les deux portes voûtées, probablement ajoutées au XVII^e siècle (fig. 128).

Malgré la mauvaise condition des fresques, on peut clairement discerner un groupe de cortèges qui occupe dans une position plus voyante sur tout le mur (fig. 129). Cette procession considérable des Rois Mages occupe presque les deux tiers de l'espace, avec une composition « défilement » qui fait écho aux Adorations primitives, elle nous permet d'imaginer une continuation de la procession en dehors du cadre, représentée en même temps par deux personnages en turban situés sur la marge du tableau avec leur cheval tournant la tête vers le « hors-champ » (fig. 130).

Une figure orientale se présente au centre des cortèges, coiffée d'un chapeau pointu avec un bord à revers et habillée dans une robe mongole avec un col croisé. Son visage est typiquement mongol, avec des yeux bridés et deux touffes de barbe sur le menton. Il est intéressant de remarquer que son nez a été aplati avec intention par le peintre afin de signifier une distinction avec les participants des cortèges européens. Ce Mongol est entouré par les deux Européens qui se trouvent au premier rang des cortèges. Ces trois personnages sont vêtus d'un manteau en fourrure qui semble traduire un statut noble (fig. 131). Les deux Européens montrent également une sorte d'allure exotique, marquée par leurs nattes dans le dos, coiffure typique des peuples de la steppe. Ces hommes semblent conduire ensemble le Mongol à adorer la Vierge et l'enfant Jésus. L'une des figures européennes parle avec le Mongol en lui indiquant sans doute l'endroit derrière la montagne pour montrer aux spectateurs d'où ils viennent. Derrière eux, nous voyons encore deux personnages orientalisés, l'un porte un turban avec un visage asiatique, et l'autre semble Européen quoiqu'il tienne un chapeau mongol dans sa main.

Nous retrouvons cette composition et cette représentation des figures mongoles dans certaines *Adorations des Rois Mages* contemporaines. Par exemple, dans l'œuvre de Jacopo di Cione et de celle de Bartolo di Fredi, apparaît également la composition de « défillement » qui accorde un large espace aux cortèges des Rois Mages. Cette composition est souvent composée de deux parties, la première s'affiche en marge du tableau où figurent les serviteurs qui s'occupent des chevaux ou des chameaux ; la seconde, plutôt nouvelle dans la représentation de l'*Adoration des Rois Mages*, représente un groupe de personnages orientaux, voire multinationaux, suivant de près le troisième roi, en qualité d'« ambassadeurs » qui visitent et adorent ensemble l'enfant Jésus. Dans certains cas, le « chef » des cortèges se drape d'un manteau en fourrure, semblant afficher une haute position sociale. Il est nécessaire d'indiquer que ce phénomène de séparation entre les serviteurs et les « ambassadeurs » des cortèges dans l'*Adoration des Rois Mages* était assez limité, il n'est apparu qu'au XIV^e siècle et dans les *Adorations des Rois Mages* avec la figure mongole. Par la suite, tout ceci a été remplacé par un grand afflux de cortèges, unis et grandioses, comme nous pouvons le constater dans l'*Adoration des Rois Mages* de Gentile da Fabriano et Fra Angelico.

3.3.1 Un « ambassadeur » mongol

Il est frappant de remarquer un détail unique dans la représentation de cette *Adoration des Rois Mages*. Une figure mongole au premier rang des cortèges tient dans sa main et montre de sa droite un rouleau mystérieux, rempli d'écritures qui ne sont ni en hébreu et ni en latin, mais semblables à une sorte d'écriture orientale : la continuité entre les caractères et les lignes courbes semble essayer d'imiter l'alphabet ouïghour 古回鹘文 (fig. 132). C'est une écriture courante dans les steppes de l'Asie centrale. Les Mongoles l'ont adopté au début de la fondation de l'empire en vue de créer leur propre écriture ouïgoure-mongole 畏兀儿字蒙古文⁴⁰⁰.

⁴⁰⁰ Cette écriture est remplacée par *Phags-pa* 巴思八字 qui devient la langue officielle de l'empire *Yuan*. Voir

Aussi, comment expliquer ce détail inattendu ? Qui sont ces personnages ? Quel rôle jouent-ils dans l'Adoration des Rois Mages ? Pour répondre à ces questions, il est nécessaire de « sortir » de l'iconographie traditionnelle du sujet et d'inscrire ce nouveau phénomène dans le contexte historique de la relation entre les Mongoles et la papauté entre les XIII^e et XIV^e siècles.

Depuis le XIII^e siècle, les ambassadeurs mongols arrivent successivement en Europe pour répondre à la demande du pape et à son souhait de contracter une alliance avec le khan mongole afin d'unir leurs luttes contre leur ennemi commun, les musulmans. Nous retrouvons des descriptions de ces activités diplomatiques dans les rapports historiques et dans les récits de voyage de l'époque : selon le témoignage de Matthieu Paris, entre 1247 et 1248, Güyük Khan a envoyé successivement deux groupes d'ambassadeurs à Paris, munis de lettres écrites en langue étrangère que personne n'est en mesure de comprendre. Par la suite, en 1267, un autre groupe a été délégué par Abaqa Khan d'Illkanide, portant une missive du khan en mains propres, adressée au pape Clement IV. Comme nous l'avons rappelé plus haut, à l'occasion du second concile de Lyon, convoqué par le pape Grégoire X, Abaqa a envoyé une nouvelle fois une délégation diplomatique pour y être représenté. C'était un groupe constitué d'environ 17 personnages, en particulier par quelques Mongoles et Nestoriens, un dominicain, un franc, un notaire et un traducteur. Pendant le concile, les rumeurs circulent en Europe, soutenant que certains ambassadeurs se sont convertis au christianisme et ont accepté le baptême. Après la mort de Abaqa Khan, son successeur, Argun Khan a continué à former l'alliance franco-mongole afin de lutter contre leur grand ennemi, les mamelouks égyptiens. De ce fait, entre 1287-1288, Rabban Sauma, l'ambassadeur nestorien le plus connu, a été délégué pour faire des visites en Europe : il a successivement voyagé en Italie, en France et en Angleterre et a reçu un chaleureux accueil des rois Philippe le Bel et Edouard I ainsi que du pape Nicolas IV⁴⁰¹.

Yingsheng Liu 刘迎胜, 《丝绸之路》, *op. cit.*, pp. 497-503.

⁴⁰¹ La visite de Rabban Sauma a été abordée dans le Chapitre I, p. 46.

Même si pour les missionnaires latins, la conversion de Ghazan à l'islam en 1295 a mis en échec leur projet de conversion, cette déconvenue n'a pas entraîné un grand changement dans les rapports diplomatiques entre Mongols et chrétiens européens. Une série de missions s'est poursuivie au XIV^e siècle et parmi elles, l'une des visites les plus grandioses s'est déroulée entre 1300-1302. Comme nous l'avons rappelé plus haut, un grand nombre d'ambassadeurs ont été envoyés pour rencontrer le pape Boniface VIII⁴⁰², se rendant à Rome à l'occasion du premier Jubilé de 1300, proclamé par le pape Boniface VIII. Les Jubilés devinrent une grande tradition spirituelle dans l'histoire de la chrétienté⁴⁰³. Selon les rumeurs, « tout chrétien qui visiterait le corps des apôtres Pierre et Paul pendant cette année centenaire sera délivré tant de ses fautes que de sa peine ».

La présence de l'image du Mongol a été soulignée, d'une manière discrète, dans la fresque de Giotto à la Chapelle des Scrovegni de Padoue. Le peintre représente le moment où Boniface VIII annonce le début du Jubilé. Nous voyons un drapeau tartare posé au dessous du balcon devant le pape, avec des décorations orientales, ce qui implique probablement un courant populaire sur les tissus tartares⁴⁰⁴.

De ce fait, les ambassadeurs mongols qui fréquentent la cour du pape ou celle du roi en Europe apportent un contexte historique pour nos images. Il nous permet d'établir l'hypothèse que la présence des ambassadeurs mongoles dans *l'Adoration des Rois Mages* de Lucignano, ainsi que dans les autres *Adorations* contemporaines, impliquent sans doute discrètement les événements exotiques et populaires de l'époque : la venue des ambassadeurs mongoles envoyés par les khans en Europe.

3.3.2 Le « rouleau » et les inscriptions orientales

⁴⁰² Sylvia Schein « Gesta Dei per Mongolos 1300. The Genesis of a Non-Event », *The English Historical Review*, 94. 373, Oct., 1979, pp. 805-812.

⁴⁰³ *Ibid.*, pp. 805-806.

⁴⁰⁴ Mary Schoeser, *Silk*, Yale University Press, 2007, p. 41.

En ce sens, le mystérieux rouleau que le Mongol tient dans sa main est probablement une missive du khan destinée au pape. Ces correspondances entre latins et mongols étaient fréquentes à la fin du XIII^e au XIV^e siècle. Les missives de la part des khans ont été apportées au pape ou aux rois européens par des délégations mongoles, souvent écrites en écriture ouïghour ou persane, en vue de solliciter une soumission, une alliance, ou un souhait de conversion, comme le furent les lettres de Argun Khan au pape Nicolas IV en 1290 et celle de Oldjaïtou Khan au roi Philippe IV de France en 1305 (fig. 133).

À propos de l'écriture exotique et illisible dans le tableau, il est intéressant d'évoquer une histoire de la représentation de l'écriture orientale dans les peintures, considérée comme phénomène particulier à l'art italien du XII^e siècle jusqu'au XIV^e siècle. Les inscriptions orientales, dites « pseudo-kufic », illisibles, apparaissent sur le bord de la manche, le col de la robe de la Vierge ou sur l'auréole du saint (fig. 134-135). Elles fonctionnent souvent comme pure décoration luxueuse et perdent totalement leur sens original⁴⁰⁵.

Hidemichi Tanaka 田中英道 a découvert, pour la première fois, une autre écriture orientale « *presdo-Phags-pa* » dans les peintures primitives italiennes⁴⁰⁶. Il a présenté ce nouveau phénomène au Concile de Vienne en 1983. Selon ses observations, certaines inscriptions orientales dans les peintures italiennes ne ressemblent pas aux écritures « *pseudo-kufic* », puisqu'elles ne possèdent ni les lignes en bas, ni la forme cursive et entrelacée comme l'est l'écriture arabe, mais sont d'une forme plutôt carrée (fig. 20). En outre, Tanaka ne perçoit pas de continuité entre les caractères, dans lesquels existe cependant un intervalle, cela les distingue notamment du « *pseudo-kufic* » et les fait ressembler à une autre écriture orientale : le *Phags-pa* 巴思八字.

⁴⁰⁵ Alexandre Negel, « Twenty-five Notes on Pseudoscript in Italian Art », *Anthropology and Aesthetics*, 59-60, 2011, pp. 228-248 ; voir aussi Silvia Pedone, Valentina Cantone, « The Pseudo-Kufic Ornament and the Problem of Cross-Cultural Relationships between Byzantium and Islam », Ivan Foletti (ed.), *Byzantium, Russia and Europe Meeting and Construction of Worlds=opuscula Historiae Artium*, Supplement n° 62, pp. 120-136.

⁴⁰⁶ Hidemichi Tanaka, « 13、4 世紀イタリア絵画の中の東洋文字 : ジョットを中心に » (Le grafie orientali nella pittura italiana del Due e Trecento (in Japanese)), 東北大学 美学・美術史研究室編 『美術史学』, 1987, pp. 102-133 ; voir aussi Hidemichi Tanaka, « The Mongolian Script in Giotto's Paintings at Scrovegni Chapel at Padova » (『美術史学』 1986) et « Oriental Scripts in the Paintings of Giotto's Period » (『美術史学』 1989).

Cette écriture « *Phags-pa* » a été créée par Drogön Chögyal Phagpa, un lama tibétain du monastère de Sakya, proche de Kubilai. En 1269, Kubilai a adopté son invention et l’a nommé Précepteur impérial 国师 en 1270. Elle apparaît souvent sur les objets circulant fréquemment sur les routes commerciales en Eurasie, par exemple le *paizi* 牌子 (fig. 21), une sorte de passeport destiné à voyager dans le vaste empire mongol, et les pièces de monnaie appelées *Tong Bao* 大圓通宝 de la dynastie *Yuan*. Hidemichi Tanaka a évoqué également une autre forme de transmission des inscriptions orientales à travers les tissus orientaux, dont la lisière a été souvent décorée avec les caractères *Phags-pa*. Ces tissus orientaux circulent entre l’Europe et l’Asie en tant que marchandise populaire et présents précieux de l’époque, souvent enregistrés dans l’inventaire des trésors liturgiques des papes.

L’apparition de l’écriture ouïghour, dans l’*Adoration des Rois Mages* de Lucignano appartient à ce système de la représentation. D’une part, cette écriture témoigne d’un échange intensif entre Mongols et chrétiens latins de l’époque ; d’autre part, elle n’est plus une décoration exotique, mais devient un véritable objet circulant en Eurasie et pénétrant, de manière remarquable, dans la scène de l’*Adoration des Rois Mages*, sujet plus traditionnel de l’art chrétien. Dans une certaine mesure, il semble que dans l’imagination des chrétiens, l’ambassadeur mongole chargé de la missive de khan devient un « quatrième roi », il apporte son « présent », une lettre de soumission, pour adorer l’enfant-roi Jésus.

3.4 Le Roi Mage mongol : à propos d’une *Adoration des Rois Mages* d’un maître de Lavagnola au XIV^e siècle

Une *Adoration des Rois Mages*, réalisée à Gênes et attribuée à un maître de Lavagnola, est conservée aujourd’hui au musée de la Cathédrale Sainte-Cécile d’Albi. Il est surprenant de constater que les Mongols n’ont pas seulement été représentés comme accompagnant les rois mages, mais qu’ils sont eux-mêmes devenus des Rois Mages, rôles

principaux du tableau. (fig. 14-15). C'est un polyptyque, composé de dix panneaux : La Vierge et l'Enfant au centre, au-dessus d'une petite *Crucifixion*, entourée par quatre panneaux à deux côtés qui représentent, de gauche à droite et de haut en bas, l'*Annonciation*, le *Cène*, la *Nativité*, le *Baiser de Judas*, l'*Adoration des Rois Mages*, la *Flagellation du Christ*, la *Dormition de la Vierge* et le *Portement de la croix*.

À première vue, l'*Adoration des Rois Mages* de Albi a repris une composition courante depuis le XIII^e siècle. Le roi le plus âgé est représenté un genou à terre devant la Vierge et baise les pieds de l'enfant roi Jésus. La Vierge et l'enfant ne sont pas dans la crèche, comme nous voyons souvent dans les Adorations des Rois Mages médiévales, mais sont assis sur un trône d'architecture gothique. Les deux rois suivent le premier roi et le roi le plus jeune regarde et indique l'étoile de Bethléem, signe annonciateur de la naissance du Jésus.

Cependant, il est intéressant de remarquer que les trois rois coiffés de tresses terminées en boucles sont vêtus de costumes mongoles et qu'ils portent des accessoires typiques des peuples de la steppe : une veste croisée à manches courtes sur une robe et des boucles d'oreille en or. Cela fait écho à la représentation des Mongoles dans *Le martyre des frères franciscains* de Ambrogio Lorenzetti, tableau dans lequel plusieurs personnages portent la même coiffure avec des détails similaires. Le plus jeune roi lève sa tête à la chevelure tressée, portant une bande de fourrure et regarde l'étoile de Bethlehem. Son visage est doté de caractères typiquement mongols : yeux bridés, large face ronde ornée de deux touffes de moustache. Le Roi Mage le plus âgé, agenouillé devant la Vierge et l'enfant, souvent représenté comme roi européen, est cette fois-ci également vêtu d'une robe mongole à manches courtes et porte lui aussi des boucles d'oreille en or.

Nous retrouvons à nouveau ce phénomène dans le *Baldachin Reredos* de Madame, réalisé après 1370, à Naples, par Tino di Camaino (1280-1337)⁴⁰⁷ (fig. 136). La statue de

⁴⁰⁷ J'ai découvert cette œuvre dans le catalogue « The Magi. Legend, Art and Cult », *op. cit.*, pp. 202-203.

la Vierge noire et l'enfant est entourée par les ailes d'un polyptyque divisé en deux rangées. Dans la partie droite se situent les saints principaux tandis que la partie gauche supérieure représente, de gauche à droite, la *Stigmatisation de saint François*, *Saint François d'Assise prêchant aux oiseaux* et un portrait de Louis de Toulouse. La scène de l'*Adoration des Rois Mages* se trouve dans la partie inférieure gauche du polyptyque.

Le tableau de l'*Adoration des Rois Mages* a été composé en quatre parties, couverte de quatre arches (fig. 137) : sous la première arche, un cortège joue un instrument devant deux chevaux et un chameau. Sous la deuxième et la troisième arche figurent les deux rois aux cheveux tressés, vêtus de tuniques orientales avec trahissant une origine d'Asie centrale, notamment le second roi coiffé de deux nattes est vêtu d'une robe tartare ornée d'inscriptions sur ses bords et porte une couronne surmontée d'un chapeau pointu, représentation typique du khan tartare dans certaines illustrations de récits de voyages. Ce roi, tenant un cadeau dans sa main gauche, pointe l'étoile, représentée dans la partie entre les arches. Enfin, sous la première arche, le roi le plus âgé s'agenouille devant la statue de la Vierge et l'enfant. Ce roi, une boîte dans la main, fonctionne comme un modèle et invite les spectateurs à adorer la Sainte Famille.

Le commanditaire de l'œuvre est la cour d'Anjou, symbolisée par des blasons situés derrière la Vierge et l'enfant⁴⁰⁸. Louis de Toulouse, qui joue un rôle important dans la cour d'Anjou, est un disciple de l'ordre franciscain. Cela explique clairement la grande référence du polyptyque à saint François. En juxtaposant les scènes de la vie de Saint François et l'*Adoration des Rois Mages*, comme nous venons de voir dans les fresques de l'église Saint-François de Lucignano, d'une part, on considère les Rois Mages comme un modèle originel des mendiants, comme l'indique Markus Hörsch ; d'autre part, on tente sans doute d'évoquer le progrès de la mission contemporaine en Orient lancée au début par saint François, si on considère l'apparition nouvelle des Rois mongols. Ce dernier point semble être illustré par un montage subtil entre la scène de prêche aux oiseaux et celle de l'adoration des rois mages mongols, ce qui nous permet d'appréhender la circulation

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 203.

de l'Esprit-Saint et le triomphe de l'Eglise : l'Esprit-Saint se transmet par les missionnaires franciscains qui conduisent les Mongols à reconnaître et à adorer l'enfant roi Jésus.

3.4.1 Le foyer contextuel : la région de Ligurie

Les déplacements successifs de l'*Adoration des Rois Mages* du maître de Lavagnola ont été documentés par Andrea de Marchi dans son article « Un insolito polittico domenicano e uno sguardo fresco sulla pittura ligure del primo Trecento ». Ce polyptyque a été réalisé vers 1345 par un maître originaire de la Ligurie. Il a été d'abord placé dans la chapelle Saint Bernard près de Lavagnola, commune de Gênes, puis il a circulé entre les mains de Charles Bories, collectionneur privé d'Albi. Après la mort de Charles Bories, sa femme a offert l'œuvre au musée de la cathédrale Sainte-Cécile d'Albi en France⁴⁰⁹. Encore aujourd'hui, le nom du commanditaire du tableau reste inconnu. Par contre, nous pouvons affirmer que le lieu de la réalisation de l'œuvre est sans doute la région de Gênes ; cela nous offre une piste pour expliquer l'apparition des figures mongoles dans le tableau.

Par coïncidence, la représentation précise de la figure du Mongol est apparue également dans une illustration du manuscrit le *Codex Cocharelli*, réalisée aussi à Gênes, entre 1330-1340 (fig. 25). Elle nous présente une autre image du Mongol qui fait écho à notre *Adoration des Rois Mages* de Lavagnola⁴¹⁰. C'est un traité génois sur les sept péchés capitaux, réalisé par le Maître du *Codex Cocharelli*. Comme nous l'avons vu plus haut, dans l'une des illustrations concernant le sujet de « la gourmandise », on voit une scène de banquet mongol : un khan est assis, les jambes croisées et repliées, vêtu d'une veste croisée à manches courtes au motif indistinct, probablement un dragon. La représentation de l'apparence du roi mongole nous rappelle celle des rois mages mongols

⁴⁰⁹ Andrea De Marchi, « Un insolito polittico domenicano e uno sguardo fresco sulla pittura ligure del primo Trecento », *Paragone Arte*, 121 (783), Maggio 2015, pp. 1-8.

⁴¹⁰ Anne Dunlop, « European Art and the Mongol Middle Ages : Two Exercises in Cultural Translation », trans. Li Le-le and Wu Jian, *School of Culture and Communication, Melbourne University ; Association of China Book Review ; School of Arts, Peking University*, 5, 2015, pp. 3-4.

dans l'*Adoration des Rois Mages* de Lavagnola : il porte des boucles d'oreille en or et un chapeau pointu à double bord orné de plumes à son revers. Son visage est large, rond, aux yeux bridés et deux touffes de moustache.

La ville métropolitaine de Gênes en Ligurie est un centre productif des images du Mongol. Elle tient une relation intime avec l'Orient entre les XIII^e et XIV^e siècles. Depuis l'année 1280, les marchands génois se sont installés progressivement à Tabriz, capitale d'Il-khans en Perse, qui devint par la suite un important point de transit sur la route commerciale vers la Chine et l'Inde⁴¹¹. Par ailleurs, la ville de Gênes était un passage obligatoire pour les ambassadeurs mongols entre l'Italie et Avignon, siège de la papauté⁴¹². Selon des documents, les ambassadeurs envoyés par Argun Khan devaient partir de Gênes vers la France pour rencontrer le roi de France Philippe IV. À leur passage par Gênes, ils reçurent un accueil chaleureux de la part des marchands génois qui avaient séjourné dans l'Il-khans en Perse⁴¹³. Tout ceci fournit une opportunité pour la circulation des objets et des images entre l'Asie et l'Europe et pour la fabrication des images du Mongole en Occident.

IV. Réalité et imagination du royaume chrétien en Orient

La position métropolitaine de la ville de Gênes rend possible la transmission et la diffusion des images du Mongol qui permettent aux peintres de connaître comment représenter, de manière précise, ce nouvel autre lointain. Cependant, il est nécessaire de se demander pour les peintres, les commanditaires et leurs contemporains, quelle légitimité peut être attribuée aux Mongoles pour être considérés et représentés comme des rois mages et pouvant être directement témoins de la divinité. Sous une perspective iconographique, cela se révèle comme un phénomène inattendu dans l'*Adoration des Rois Mages*. Il faudrait entrer dans une dimension de la mentalité chrétienne et étudier

⁴¹¹ Michel Balard, « Les Génois en Asie centrale et en Extrême- Orient au XIV^e siècle : Un Cas Exceptionnel ? », *Économies et sociétés au Moyen Âge ; Mélanges offerts à Édouard Perroy*, Paris, 1973, pp. 681-689.

⁴¹² Christine Gadrat, *Une Image de l'Orient au XIV^e siècle : les Mirabilia descripta de Jordan Catala de Sévérac*, École des Chartres, 2005, pp. 298-303.

⁴¹³ 勒内·格鲁塞著, 蓝琪译, 项英杰校, 《草原帝国》, 商务印刷馆, 1998, pp. 141-142.

comment les chrétiens occidentaux construisaient progressivement un royaume chrétien, réel et imaginaire, sur la terre orientale.

4.1 Les chrétiens d'Orient entre les VII^e et XIV^e siècles

Les chrétiens étaient actifs en Syrie depuis le V^e siècle⁴¹⁴. Le 22 juin 431, le concile de Ephesus a été réuni par Théodose II pour répondre au débat sur la nature du Christ et de la Vierge entre Cyrille d'Alexandrie, l'évêque d'Alexandrie, et le Patriarche de Constantinople Nestorius qui conclut sur la nécessité de distinction des deux natures du Christ et refuse de considérer la Vierge comme *Theotokos* (mère de Dieu), mais comme *Christotokos* (mère du Christ). Ce concile a reconfirmé l'union de la nature humaine et divine du Christ et a condamné le nestorianisme comme hérésie. Nestorius et ses disciples sont ainsi été contraints de s'exiler vers l'Egypte et Antioche. Le nom « Nestorius » a été associé progressivement aux chrétiens de l'Orient⁴¹⁵.

La force des nestoriens se développe en Perse et pour s'étendre par la suite vers l'Asie centrale et la Chine. Leur première apogée se manifesta au VII^e siècle, lorsque les missionnaires nestoriens arrivèrent à Changan (aujourd'hui *Xian* 西安), capitale de la Chine sous la dynastie *Tang* 唐. A l'époque le nom *Jingjiao* 景教 désignait les nestoriens en Chine.⁴¹⁶ Aujourd'hui, il existe trois stèles nestoriens à Xian qui témoignent du développement du nestorianisme en Chine⁴¹⁷. Par exemple, une stèle, intitulée *Si-ngan-fou* 大秦景教流行中国碑, a été dressée en 781 par un missionnaire persan, *Jingbo* 景波), les inscriptions sur la stèle sont principalement écrites en chinois, avec certains caractères syriens. Décorées avec une croix nestorienne au-dessus d'une fleur de lotus,⁴¹⁸ elles racontent le périple du missionnaire persan Bosi-jiao qui est arrivé à Xian pour

⁴¹⁴ Pier Giorgio Borbone, « Some Aspects of Turco-Mongol Christianity in the Light of Literary and Epigraphic Syriac Sources », *Journal of the Assyrian Academic Society*, 19/2, 2005, pp. 5-20.

⁴¹⁵ Sur l'Eglise en Asie centrale, voir Tjalling H. F. Halbertsma, *Early Christian Remains of Inner Mongolia : Discovery, Reconstruction and Appropriation*, Brill, 2008, p. 8.

⁴¹⁶ *Ibid.*, pp. 15-20.

⁴¹⁷ 《1500 年前的中国基督教史》，中华书局，北京：1984, pp. 53-60.

⁴¹⁸ Paul Pelliot, *L'Inscription nestorienne de Si-ngan-fou*. Kyoto : Scuola di studi sull'Asia orientale ; Paris : Collège de France, 1996, pp. 70-74.

rencontrer l'empereur *Taizong* 太宗 afin de solliciter son accord pour prêcher le christianisme en Chine. Le déclin de Jingjiao se produit en Chine après l'année 845 en raison d'un édit publié par l'empereur *Wuzong* 武宗, un Taoïste pieux, qui interdit la présence de toutes les religions étrangères dans l'Empire mongol⁴¹⁹.

Le second courant de la mission chrétienne orientale en Chine date de la fin de la dynastie *Tang*⁴²⁰. Au XI^e siècle, la promesse de l'empereur de la dynastie *Liao* 辽 permet aux nestoriens de se développer dans la steppe nordique. Pendant la dynastie *Liao* et *Jin* 金, les tribus de la steppe se convertissent successivement au christianisme. Par exemple, la tribu Kéraït 克烈部, une tribu turco-mongole a été convertie vers 1007; la tribu turque Öngüt 旺古部 au nord du fleuve Jaune 黄河, appelée aussi « les Tartares blancs » 白鞑靼⁴²¹, s'est converti vers 1204 ; la tribu Naiman 乃蛮 a été convertie au christianisme sous l'influence des Ouïghours 畏兀儿⁴²² ; le peuple Alain 阿速, une tribu mongolisée de la steppe de l'Asie centrale, était chrétien de rite grec. Un grand nombre d'Alains ont été convertis au catholicisme et baptisés par l'archevêque Jean de Monte Corvino lors de sa mission en Chine.

Après la fondation de l'Empire mongole, les nestoriens ont été souvent nommés *Diexie* 迭屑 par les Mongols avant d'entrer en Chine. Selon les documents officiels tel que *Yuanshi* 元史, le terme *Yelikewen* 也里可温 a également été utilisé pour désigner les nestoriens en Chine⁴²³. La tolérance religieuse de l'Empire mongol leur a permis de vivre à nouveau dans la région du nord-ouest sous les dynasties *Jin* et *Yuan* 元 de la Chine où ils ont construit plusieurs centres comme Ouïghours, Almaliq 阿力麻里,

⁴¹⁹ Tjalling H. F. Halbertsma, *Early Christian...* *op. cit.*, p. 12.

⁴²⁰ *Ibid.*, pp. 13-15.

⁴²¹ Maurizio Paolillo, « In Search of King George : George, King of the Önggöt », D.W. Winkler, Li Tang ed., *Hidden Treasures and Intercultural Encounters. Studies on East Syriac Christianity in China and Central Asia*, LIT Verlag, Wien-Berlin, 2009, pp. 241-255 (*Orientalia-Patristica-Oecumenica*, vol. I), p. 241.

⁴²² 刘迎胜, 《丝绸之路》, 江苏人民出版社, pp. 302-305.

⁴²³ 《1500 年前的中国基督教史》, *op. cit.*, pp. 246.

Qayaligh 海押力, Gobalik 虎思斡耳朵, Samarcande 撒马尔罕⁴²⁴. Par la suite, le nestorianisme a été introduit progressivement à Khanbaliq et puis au sud-est de la Chine.

Les chrétiens orientaux sont devenus une cible primordiale dans le projet de conversion des missionnaires latins qui les ont parfois confondus avec les Mongols. Par exemple, « la plupart des Mongols convertis » mentionnés dans la lettre de l'archevêque Monte Corvino adressée au Pape, étaient effectivement des Alains. Après la mort de l'archevêque, les Alains se sont rendus à Rome et ont demandé au pape Clément V de désigner un nouveau successeur de l'évêque en Chine⁴²⁵. Ce malentendu a pu être renforcé par le lien intime entre les nestoriens et des membres de la famille de Gengis Khan, qui engageait les officiels nestoriens dans la cour et contractait des mariages avec des membres de la communauté nestorienne. Nous verrons par la suite, que ces chrétiens orientaux ont joué un rôle important dans la construction du royaume chrétien et de l'établissement de la filiation des Rois Mages en Orient.

4.2 À la recherche du prêtre Jean

Dès le XII^e siècle, la légende d'un prêtre Jean vivant sur la terre orientale a fasciné l'imagination des chrétiens occidentaux. Elle prend ses racines au plus profond de la mentalité du monde médiéval et produit une image d'un roi chrétien et son royaume en Orient⁴²⁶. C'est une figure qui a été construite dans le contexte des croisades vers la Terre Sainte. Sous la menace de la conquête de l'islam, les chrétiens européens souhaitaient fortement sortir de la crise et trouver une alliance puissante pour lutter contre leurs ennemis.

⁴²⁴ 刘迎胜, 《丝绸之路》, *op. cit.*, pp. 304-314.

⁴²⁵ Jean Richard, *La Papauté et les mission d'orient au moyen-âge (XIII-XIVème siècle)*, Rome : École Française de Rome, 1977, p. 152.

⁴²⁶ Sur les études de la légende du prêtre Jean, voir Jean Richard, « L'Extrême-Orient Légendaire au Moyen âge : Roi David et Prêtre Jean », dans *Orient et Occident au Moyen Age : contacts et relations (XIIe-XVe S.)*, London: Variorum Reprints, 1976, XXVI, pp.225-242 ; voir aussi David Morgan, « Prester John and the Mongol », dans Charles F. Beckingham and Bernard Hamilton ed., *Prester John, the Mongols, and the ten lost tribes*, Variorum, 1996, pp.160-167 ; Denise Aigle, « The Mongols and the legend of Prester John », dans *The Mongol Empire between Myth and Reality : Studies in Anthropological History*, Brill, 2014, pp.41-65.

En ce sens, la légende du prêtre Jean joue un rôle crucial. Elle se trouve non seulement dans la connaissance et l'imaginaire des chrétiens latins sur l'Orient, mais aussi dans leur espérance d'un sauveur puissant, autrement dit, un royaume chrétien en Extrême-Orient⁴²⁷. Ce Jean était un chrétien nestorien, à la fois roi et prêtre, il aurait régné sur un royaume chrétien en Orient et dirigé une armée puissante. Tout ceci fait croire aux chrétiens qu'ils vaincront les musulmans et récupéreront la Terre Sainte avec l'assistance du prêtre Jean.

Dans une certaine mesure, la légende du prêtre Jean prolonge la tradition de la connaissance et l'imaginaire sur l'Orient, en particulier sur l'Inde. Sur les cartes médiévales et dans les récits des merveilles, nous voyons l'existence des trois Indes qui occupent presque toute l'Asie et deviennent des lieux remplis de merveilles et de monstres dans les légendes médiévales. Parmi eux, la légende des Rois Mages venus d'Orient dans l'évangile de Matthieu a lancé le début de l'imaginaire de la « christianisation de l'Asie »⁴²⁸. Selon la Légende dorée, Saint Thomas, disciple du Christ, mena sa mission en Orient et « parvint à la cour du roi de l'Inde » où il « ne fit que prêcher, et convertit à la foi une foule innombrable ». Après sa mort, son corps a été enterré sur la terre d'Orient. Sur la base de l'histoire de Thomas a été construite la légende des Rois Mages, saint Thomas « parvint jusqu'aux régions des Rois Mages, qui jadis étaient venus adorer le Christ, qu'il les baptisa, et fit d'eux des soutiens de la foi chrétienne »⁴²⁹.

4.21 les lettres

Par la suite, la nouvelle légende du prêtre Jean accompagne toujours le « fantasme » de l'existence d'une communauté chrétienne en terre orientale. Ce

⁴²⁷ Pare Moussa, « Le Mythe du Prêtre-Jean à travers les Récits des Voyageurs aux XII^e-XIV^e siècles », *Revue d'Histoire, d'Arts et d'Archéologie Africains*, GODO GODO, n° 15, Éditions Universitaires de Côte d'Ivoire (EDUCI), 2005, pp. 30-40.

⁴²⁸ I. de Rachewiltz, *Papal Envoys to The Great Khans*, Stanford, California : Stanford University Press, 1971, pp. 26-31.

⁴²⁹ Jacques de Voragine, *La Légende dorée, Saint Thomas, apôtre*, Traduction par T. de Wyzewa. Perrin et Cie, 1910, pp. 31-37.

royaume chrétien asiatique aurait originellement été localisé en Inde, on dit qu'un visiteur mystérieux, envoyé par un certain Jean, un clerc venu du côté de Malabar en Inde, se serait présenté à Rome en mai 1122. Il a informé le pape de l'existence d'une communauté en Inde après le concile de Ephesus et lui a rapporté ce qu'il a vu dans cette communauté, par exemple les miracles dans la fête annuelle pour commémorer saint Thomas⁴³⁰.

Cette nouvelle se répand rapidement en Europe⁴³¹. Le premier document sur le roi du royaume chrétien d'Orient a été relaté par Otto von Freising, évêque et chroniqueur allemand, dans sa chronique de Frédéric Barberousse en 1145/46⁴³². Il a mentionné que Gabala, évêque en Syrie, s'est adressé au pape Eugenius III en 1145, le premier lui a raconté qu'un certain roi puissant, appelé Jean, régnait sur le territoire « *ultra Persidem et Armeniam in extremo Oriente* »⁴³³. Ce Jean était un descendant des Rois Mages qui a conquis les musulmans et a en outre émis le souhait d'assister les armées européennes en vue de récupérer la Terre Sainte.

Au alentours de 1165, une lettre en latin, écrite par le prêtre Jean à Manuel Comnène, empereur Byzantin, ensuite au pape Alexandre III et à Frédéric Barberousse, empereur romain Germanique⁴³⁴, a été traduite et puis a circulé en Europe⁴³⁵. Dans cette lettre, le prêtre Jean est décrit comme « le souverain le plus puissant du monde » qui règne sur « les trois Indes » :

[...] Notre empire s'étend depuis l'Inde ultérieure dans laquelle repose le corps de l'apôtre Saint Thomas à travers le désert et il s'étend vers le soleil levant, puis il revient, en descendant vers l'ouest jusqu'à la cité déserte de Babylone, près de la tour de Babel.

⁴³⁰ I. de Rachewiltz, *Papal Envoys...* *op. cit.*, p. 31.

⁴³¹ Sur les documents sur le Prêtre Jean, voir Youssou Kamal, *Monumenta cartographica Africae et Aegypti*, Le Caire, 1926-51.

⁴³² Christophe Colomb, *Relations des quatre voyages entrepris par Christophe Colomb pour la découverte du Nouveau-monde de 1492 à 1504*, suivies de diverses lettres et pièces inédites extraites des archives de la monarchie espagnole, vol. 1, par D.M.F. de Navarette, ouvrage traduit de l'espagnol par M. Chalumeau de Vernenil et M. de la Roquette, Paris : impr. de Crapeler, 1828, pp. 26-27.

⁴³³ Otton de Freising, VII, 33, *op. cit.*, p. 266.

⁴³⁴ PARE Moussa, « Le Mythe du Prêtre-Jean... », *op. cit.*, p. 31.

⁴³⁵ Denise Aigle, « The Mongols... », *op. cit.*, p. 42.

Soixante-douze provinces reconnaissent notre souveraineté[...]⁴³⁶

Ensuite, il a précisément présenté et détaillé les richesses et les merveilles de son royaume :

[...] Notre Sérénité possède une très grande quantité d'or, d'argent, de pierres précieuses... Parmi nous il n'y a aucun pauvre.... Nous croyons qu'il n'existe personne qui soit notre égal en ce qui concerne les richesses[...]⁴³⁷

En outre, il a élaboré une image sublime de son palais dans le royaume, dont la brillance de la décoration des matières les plus précieuses font écho à la description de Jérusalem céleste, cite idéale dans l'*Apocalypse* :

« Les pierres fondamentales du mur de la ville sont ornées de toutes sortes de pierres précieuses ; la première base est du jaspe ; la deuxième, du saphir, la troisième, de la calcédoine...la dixième, de la chrysoprase ; la onzième, de l'hyacinthe ; la douzième, de l'améthyste. Les douze portes sont douze perles ; chaque porte est d'une seule perle ; la rue de la ville est d'un or pur, comme du verre transparent. » (*Apocalypse* 21 : 19-21)

« La couverture de ce palais est faite de bois d'ébène... A ces extrémités... sont deux pommes d'or... Les fenêtres sont de cristal de roche... La chambre dans laquelle notre sublimité prend son repos est ornée... d'or et de toutes sortes de pierres précieuses. Notre lit est de saphir... Les tables sur lesquelles notre cour prend ses repas sont faites les unes d'or et les autres d'améthyste. » (La lettre du prêtre Jean)⁴³⁸.

Pour répondre au *rex Indorum* (roi des Indiens), Alexandre III lui a adressé une lettre le 27 septembre 1177⁴³⁹, dans laquelle le pape a requis l'envoi de missionnaires afin d'obtenir davantage d'informations sur le royaume oriental du prêtre Jean et d'essayer

⁴³⁶ Youssou Kamal, *Monumenta...op. cit.*, p. 35.

⁴³⁷ *Ibid.*, pp. 40.

⁴³⁸ *Ibid.*, pp. 57.

⁴³⁹ Jean Richard, « L'Extrême-Orient... », *op. cit.*, XXVI, pp. 230-232, voir aussi Tjalling H. F. Halbertsma, *Early Christian...*, *op. cit.*, pp. 17-18, I. de Rachewiltz, *Papal Envoys... op. cit.*, p. 31 et Pare Moussa, « Le Mythe... », *op. cit.*, pp. 31-32.

de contracter une alliance militaire pour contrer les musulmans⁴⁴⁰.

4.22 Les rumeurs

Les rumeurs circulant entre les XII^e-XIV^e siècles établissent souvent une association entre le prêtre Jean et les vainqueurs dans la steppe, notamment les chefs turco-mongols. À ce moment, d'après Istvan Bejczy, le prêtre Jean s'inscrit dans « une histoire du Salut ». Selon le prophète sibyllin il a été considéré comme un *cosmocrator*, souverain de la terre et du monde qui convertirait les pains et chasserait Gog et Magog jusqu'à la fin des temps⁴⁴¹.

En 1864, Gustave Oppert a remarqué pour la première fois que la victoire mentionnée dans la chronique d'Otton correspond à la bataille vers 1141 à Samarkande entre le Sultan Sanjar, le dernier empereur de seldjoukide de Transoxiane et du Khorasan et Yelü Dashi, le roi nestorien du Qara Khitai. Yelü Dashi, vainqueur des musulmans dans cette bataille a été identifié au prêtre Jean⁴⁴². En outre, l'affinité entre les deux figures a été renforcée par une association entre le nom du prêtre Jean et le nom de Yelü Dashi (Yuhunan), appelé Jean en Syrien, un nom populaire dans la communauté nestorienne⁴⁴³.

Par la suite, une filiation a été établie entre Gengis Khan et le prêtre Jean. Les victoires des Mongols sous la direction de Gengis Khan renforcent la légende du prêtre Jean. C'est pourquoi Gengis Khan a été considéré comme l'un des ses descendants. À la fin du XII^e siècle, le prêtre Jean a été identifié encore une fois au Ong Khan⁴⁴⁴, comme

⁴⁴⁰ Pare Moussa, « Le Mythe du Prêtre-Jean... », *op. cit.*, p. 34.

⁴⁴¹ Istvan Bejczy, *La Lettre...* *op. cit.*, p. 22.

⁴⁴² Istvan Bejczy, *La Lettre du Prêtre Jean : une Utopie Médiévale*, Éditions Imago, 2001, p. 14 ; voir aussi Denise Aigle, « The Mongols... », *op. cit.*, p. 42 ; Pare Moussa, « Le Mythe du Prêtre-Jean... », *op. cit.*, pp. 35-36.

⁴⁴³ I. De. Rachewiltz, « Prester John and Europe's Discovery of East Asia », *The 32nd George Ernest Morrison Lecture in Ethnology 1971*, Canberra : Australian National University Press, 1972, pp. 2-28.

⁴⁴⁴ Sur la biographies de Ong khan 王罕, voir 《蒙兀儿史记, 王罕传》: « 王罕者,名脫斡鄰勒,汪豁真氏,客列亦惕(:克烈)部長也。受金爵為王,蕃語謂王曰 合罕,通蕃漢語呼之,故曰王罕,又若汪罕,或曰汪可汗。相传王罕始居欠州,亦曰谦州,地有谦河,北邻乞儿吉思..... »

souverain d'un tribu nestorienne Kéraït⁴⁴⁵.

Pendant la cinquième croisade, apparaît une nouvelle image concernant le prêtre Jean, le roi David, qui a perduré l'histoire du prêtre Jean. Les rumeurs circulent chez les croisés en Damiette⁴⁴⁶. Le plus connu des ouvrages qui témoigne de ces bruits était le *Relation de David*⁴⁴⁷, écrit par un auteur oriental. L'une des versions plus détaillée *Historia gestorum David regis indoru* (histoire des actes de David, roi des Indes) a été insérée dans une série de lettres écrites pour le pape au cours de la cinquième croisade menée par Jacques de Vitry, évêque de Saint-Jean d'Acre en Terre Sainte⁴⁴⁸. Les textes racontent que le roi David était un roi chrétien. Il régna sur les trois Indes et appartenait probablement à la filiation du prêtre Jean. Ce roi David a souvent été identifié au roi de Naiman, une tribu nestorienne de l'Asie centrale, qui participera à repousser les Sarrasins.

Il est nécessaire d'évoquer les liens entre les mongoles et le prêtre Jean, si rapidement construits en Europe grâce à la propagation des rumeurs par les chrétiens orientaux locaux, notamment par les nestoriens en Syrie et les chrétiens arméniens. Ces derniers, selon l'étude de A. Osipian, ont déployé tous ces efforts en vue d'élaborer une image positive du Mongol auprès des chrétiens latins⁴⁴⁹.

Depuis le XII^e siècle, le royaume arménien de Cilicie était sous la menace des Seldjoukides, il joua donc un rôle crucial dans l'assistance potentielle apportée aux croisades. En 1191, le roi Léon s'est engagé dans le siège de Saint-Jean-d'Acre contre les armées de Saladin, ce dernier venant de vaincre le roi du Jérusalem et la Terre Sainte se trouvait donc en danger. Finalement, cette opération militaire connut une grande défaite

⁴⁴⁵ Pare Moussa, « Le Mythe du Prêtre-Jean... », *op. cit.*, pp. 35-36.

⁴⁴⁶ I. De. Rachewiltz, « Prester John... », *op. cit.*, p. 7.

⁴⁴⁷ Jean Richard, « The Relation de Davide as a Source for Mongol History and the Legend of Prester John », Charles F. Beckingham and Bernard Hamilton (eds.), *Prester John, the Mongols, and the ten Lost Tribes*, Variorum, 1996, pp. 139-140.

⁴⁴⁸ *Ibid.*, pp. 139-145.

⁴⁴⁹ Alexandr Osipian, « Armenian Involvement in the Latin-Mongol Crusade : Uses of the Magi and Prester John in Constable Smbat's Letter and Hayton of Corycus's "Flos historiarum terre orientis," 1248-1307 », *Medieval Encounters*, 20, 2014, pp. 66-100.

et la ville de Saint-Jean d'Acre fut envahie par les musulmans.

De l'autre côté, cependant, la victoire des armées mongoles dans la bataille de Köse Dağ, dirigées par Baïdju, contre le sultanat seldjoukide de Roum, entre 1243-1244 en Perse, a ravivé un grand espoir aux chrétiens arméniens. Afin de sauver leur royaume, ils émirent le souhait que les Mongols participent aux croisades contre les musulmans jouant ainsi un rôle intermédiaire dans la coopération entre Latins et Mongols⁴⁵⁰.

Pendant l'invasion des Mongoles en Arménie entre 1220-1245, plusieurs rois locaux et nobles ont successivement souhaité se soumettre aux Mongols afin de protéger leur pays et maintenir leur pouvoir. Ils sont arrivés en terre tartare et ont rendu visite aux khans. Certains d'entre eux ont établi une alliance de mariage avec des princesses mongoles⁴⁵¹. Pour former l'alliance Latins-Mongols, en 1243, le roi Hethoum I d'Arménie Cilicie a délégué son frère Smbat Sparapet, Connétable de l'Arménie et son père Constantin visiter le camp de Baïdju à Kars dans la Grande-Arménie en vue de négocier avec lui et lui soumettre leur soumission. Par la suite, les ambassadeurs arméniens ont visité Güyük Khan à Karakorum en 1246/48. Entre 1253-1254, pour répondre à l'invitation des Mongoles, Hethoum I s'est personnellement présenté à la cour de Güyük Khan. Par la suite, le royaume d'Arménie Cilicie s'est subordonné aux Mongols et y ont signé un pacte de paix, à travers lequel les Mongoles promirent de se convertir au christianisme et construisirent des églises sur toute la terre tartare. En outre, ils ont consenti à protéger leur peuple et leurs terres et à reprendre la Terre Sainte aux mains des Musulmans selon la version de Héthoum de Korikos (ou Haton), historien Arménien, dans *La Flor des Estoires d'Orient*⁴⁵².

Après sa soumission, d'une part, Hethoum I a persuadé son beau fils Bohemond VI, roi d'Antioche, de coopérer avec les Mongols en vue de lutter contre les musulmans. D'autre part, il a déployé beaucoup d'efforts pour contracter une alliance entre Latins et

⁴⁵⁰ *Ibid.*, p.70.

⁴⁵¹ Sur la soumission des Arméniens à l'Empire mongole, voir Dashdondog Bayarsaikhan, « Soumission to the Mongol Empire by the Armenians », *Mongolian and Tibetan Quarterly*, 18, n° 3, 2009, pp. 76-103.

⁴⁵² *Ibid.*, pp. 84-103 ; voir aussi Alexandr Osipian, « Armenian Involvement... », *op. cit.*, pp. 69-70.

Mongols en vue d'affronter l'Égypte⁴⁵³. Au début, il n'a reçu aucune réponse positive, probablement en raison de l'invasion et de la destruction des armées mongoles en Pologne et en Hongrie en 1242, faits qui ont totalement transformé l'image du Mongol de sauveur en monstre, comme nous l'avons présenté au chapitre III. Cependant, après le retrait de la force mongole en Europe et au Moyen-Orient, la grande peur envers les Mongols s'est progressivement effacée. De plus, une série de nouvelles de la victoire des Mongoles sur les Musulmans ont eu un grand retentissement dans la communauté chrétienne : en 1260, les armées mongoles vainquirent les Mamelouks avec le soutien des armées arméniennes dans la bataille d'Aïn Djalout. Par la suite, en octobre 1299, Ghazan Khan mène une campagne avec l'appui des armées arméniennes et géorgiennes en Syrie au terme de laquelle il remporte une victoire décisive à la fin de cette même année et envahit la ville de Damas⁴⁵⁴. L'effet miraculeux a été renforcé par la coïncidence du rapprochement entre la date de reprise de Damas en 1299 et celle du grand Jubilé en 1300. Les bonnes nouvelles ravivent l'espérance des chrétiens latins qui viennent de subir une grande défaite dans le siège de Saint Jean d'Acre. La Ville de Saint-Jean d'Acre a été envahie par les musulmans et ont fait perdre aux chrétiens leur dernière position en Orient⁴⁵⁵.

Comme nous l'avons montré précédemment, l'année 1300 constitua un tournant dans les relations entre Mongols et Latins⁴⁵⁶. Malgré les armées de Ghazan Khan qui ne peuvent pas finalement regagner Jérusalem, a ordonné le retrait en Perse et les armées mamelouks ont ainsi réoccupé la Terre Sainte. En même temps, cette défaite s'accompagna d'une mauvaise nouvelle selon laquelle Ghazan s'était officiellement converti à l'islam le 16 juin 1295. Cependant, des bruits sur la récupération de la Terre Sainte par les Mongols, soutenus par les rois arménien, géorgien et cyprien, circulent dans la communauté chrétienne. Tous ces événements ont été transcrits dans plusieurs

⁴⁵³ Alexandr Osipian, « Armenian Involvement... », *op. cit.*, pp. 67-100.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 71.

⁴⁵⁵ Denise, Aigle, « De la "non négociation" à l'alliance inaboutie. Réflexions sur la diplomatie entre les Mongoles et l'Occident latin », *Oriente Moderno*, 1998, LXXXVIII, pp. 426.

⁴⁵⁶ *Ibid.*, pp. 427.

chroniques, telle que *Gesta Boemundii*, un canon pour l'église de Trèves en Allemagne. Dans cet ouvrage, les victoires des Mongoles ont été décrites comme émanant de la volonté de Dieu qui voulait choisir Ghazan, « un roi païen », pour sauver la Terre Sainte et exercer sa vengeance sur les ennemis de la chrétienté. Ce puissant roi païen a également été évoqué dans un courrier daté du 7 Avril 1300, adressé par le pape Boniface VIII à Edward I, évoquant la victoire de Ghazan contre les musulmans et la reprise de la Terre Sainte, mais qui n'avait toutefois pas encore reçu le baptême⁴⁵⁷.

Sur cette base, certains chroniques, comme *Flores Historiarum*, *Chronicon ex chronicis* de Jean de Worcester et *Nuova Cronica* de Giovanni Villani, ont davantage mentionné la « conversion miraculeuse » au christianisme du roi mongol, à travers son mariage avec une princesse chrétienne de l'Arménie. En 1280, leur enfant a reçu le baptême⁴⁵⁸. Par la suite, tout l'empire s'est converti grâce à la direction du roi⁴⁵⁹. Des rumeurs de ce genre se sont répandues à travers les chroniques européennes et ont atteint leur apogée dans la fête de l'Épiphanie du 6 Janvier 1300⁴⁶⁰.

4.3 Établir une généalogie du royaume chrétien en Orient

Malgré l'invasion mongole de la Pologne en 1241 qui a totalement transformé l'image du Mongole, l'imaginaire sur le royaume chrétien d'Orient ne s'est pas totalement dissipé. Depuis le XIII^e siècle, les missionnaires européens ne cessent de chercher le sillage du prêtre Jean en Orient. Preuves de leur grand effort sont les récits de voyage de l'époque qui stimulent, dans une certaine mesure, la diffusion, la circulation et la fabrication de la légende du prêtre Jean. De ce fait, au début du XIV^e siècle, le roi George, figure de la filiation du prêtre Jean, est réapparu sur la terre orientale.⁴⁶¹

⁴⁵⁷ Sylvia Schein, « *Gesta Dei...* », *op. cit.*, pp. 805-819.

⁴⁵⁸ Peter Jackson, *The Mongol and the West : 1221-1410*, Harlow : Pearson Longman, 2005, p. 172.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 806.

⁴⁶⁰ *Ibid.*, p. 807.

⁴⁶¹ Sur la légende du roi George, voir Li Tang, « Rediscovering the Ongut King George : Remarks on a Newly Excavated

La première mention de cette figure apparaît dans une lettre de Jean de Monte-Corvino, adressée au Pape le 8 Janvier 1305. Jean de Monte-Corvino était un missionnaire franciscain, envoyé vers les Tartares en 1289 et qui, trois ans plus tard, devint le premier archevêque de Khanbaliq⁴⁶². Dans cette lettre, Jean de Monte-Corvino décrit précisément un roi nestorien, nommé George, qu'il a converti au christianisme et baptisé, le considérant comme descendant du prêtre Jean :

[...] Un certain roi de ces parties, de la secte des chrétiens nestoriens, qui s'appelait Prêtre Jean de l'Inde, s'est attaché à moi la première année où je suis venu ici. Et il a été converti par moi à la vérité de la vraie foi catholique. Et il a pris des ordres mineurs et a servi ma messe en portant les vêtements sacrés, de sorte que les autres Nestoriens l'accusaient d'apostasie. Néanmoins, il apporta une grande partie de son peuple à la vraie foi catholique et il construisit une belle église avec la générosité royale en l'honneur de Dieu, de la Sainte Trinité et du Seigneur Pape, et la nomma « l'Église romaine ». Ce roi George est parti au Seigneur un vrai chrétien, laissant un fils et héritier dans le berceau, qui a maintenant neuf ans. Mais ses frères pervers dans les erreurs de Nestorianisme ont perverti tous ceux que le roi George avait convertis et les ont ramenés à leur ancien état de schisme [...] ⁴⁶³.

Ce roi George a également été mentionné par Marco Polo dans *Le Devisement du monde*, roman au cours duquel il narre l'existence d'un descendant du prêtre Jean, nommé George, résidant dans la province de Tenduc天德洲 :

Qui part de la trouve Tenduc, province vers le Levant, qui a villes et villages assez, et c'est une des provinces que ce grand roi très fameux dans le monde, nommé par les Latins Prêtres Jean, souloit habiter. Mais à présent, ils sont au Grand Can, car tous les descendants du Prêtre Jean sont au Grand Can. La maitresse cite est nommée Tenduc. Et de cette province en est roi un de la lignée du Prêtre Jean, et encore est Prêtre Jean ;

Archaeological Site », Li Tang, Dietmar W. Winkler (eds.), *From the Oxus River to the Chinese Shores : Studies in East Syriac Christianity in China and Central Asia*, (Lit. Verlag, 2013), pp. 260-264 ; voir aussi Maurizio Paolillo, « In Search... », *op. cit.*, pp. 241-255.

⁴⁶² Christopher Dawson, *Mission to Asia*, Canada : University of Toronto Press, 1980, pp. 225-227.

⁴⁶³ Cité dans Christopher Dawson, *Mission... op. cit.*, pp. 225-226.

et sachez qu'il est prêtre chrétien comme sont tels tous les chrétiens de ces pays ; mais son nom est George, et la plus grande part du peuple est de Chrétiens [...] Et sachez que le maître siège du Prêtre Jean était en cette province, quand il gouvernait les Tartares et toutes les provinces et royaumes des alentours ; et ses descendants y demeurent encore. Ce George que je vous ai nommée est du lignage du Prêtre Jean, comme je vous l'ai dit en contre ; depuis icelui, c'est le sixième seigneur, et on le tient pour le plus grand de cette lignée[...] ⁴⁶⁴.

Ces deux histoires mentionnées par Jean Monte-Corvino et Marco Polo concernent un même personnage : le roi George. Par rapport à l'existence « fantomatique » du prêtre Jean, son « portrait » était relativement bien réel. C'était un personnage historique, nommé *Kuolijisi* 阔里吉思. Sa biographie est inscrite sur une stèle, réalisée par *Yan Fu* 阎复 en 1305, nommée « *Fuma gaotang zhongxianwang bei* » 驸马高唐忠献王碑, dont le contenu a été enregistré dans *Yuanshi* 元史 ⁴⁶⁵. *Kuolijisi* était issu d'un Öngüt, de la tribu *Alagush Tegin Quri* 阿剌兀思剔吉忽里. D'après la description de *Yuan Shi*, c'était un homme « courageux et intrépide par nature, et était familier avec les affaires martiales ». Il était le fils de Aibuqa 爱不花, roi de *Gaotang* 高唐王 et, après la mort de son père, hérita de son titre et devint le quatrième roi de *Gaotang* ⁴⁶⁶.

⁴⁶⁴ Marco Polo, *Le devisement du monde ou Le livre des merveilles*, Tome I, Texte intégral établi par A.-C. Moule et Paul Pelliot, version française de Louis Hambis, Paris, La Découverte, 1989, pp. 179-180.

⁴⁶⁵ Sur la biographie de *Kuolijisi* 阔里吉思, voir *Yuanshi* 元史, vol.118, « 阿剌兀思剔吉忽里传 » : « 子君不花, 尚定宗长女叶里迷失公主。爱不花, 尚世祖季女月烈公主。中统初, 总兵讨阿里不哥, 败阔不花于按檀火尔欢之地。三年, 围李璫于济南, 独当一面。事平, 又从征西北, 败叛王之党撒里蛮于孔古烈。爱不花卒。子阔里吉思。武事阔里吉思, 性勇毅, 习武事, 尤笃于儒术, 筑万卷堂于私第, 日与诸儒讨论经史, 性理、阴阳、术数, 靡不该贯。尚忽答的迷失公主, 继尚爱牙失里公主。宗王也不干叛, 率精骑千余, 昼夜兼行, 旬日追及之……九年, 追封高唐忠献王, 加赠推忠宣力崇文守正亮节保德功臣、太师、开府仪同三司、上柱国、驸马都尉, 追封赵王。公主忽答的迷失追封齐国长公主, 爱牙失里封齐国公主, 并加封赵国。术子术安幼, 诏以弟术忽难袭高唐王。术忽难才识英伟, 谨守成业, 抚民御众, 境内义安。痛其兄死节, 遣使如京师, 表请恤典, 又请翰林承旨阎复铭诸石。教养术安过于己子, 命家臣之谨厚者掌其兄之珍服秘玩, 待术安成立, 悉以付之。至大二年, 术忽难加封赵王, 即以让术安。三年, 术安袭赵王, 尚晋王女阿剌的纳八剌公主。一日, 召王傅脱欢、司马阿昔思谓曰 : “先王旅殡卜罗, 荒远之地, 神灵将何依, 吾痛心欲无生, 若请于上, 得归葬先茔, 瞑目无憾矣。”二人言之知枢密院事也里吉尼以闻, 帝嗟悼久之, 曰 : “术安孝子也。”即赐阿昔思黄金一瓶, 得脱欢之子失忽都鲁、王傅术忽难之子阿鲁忽都、断事官也先等一十九人, 乘驿以往, 复赐从者钞五百贯。淇阳王月赤察兒、丞相脱禾出八都鲁差兵五百人, 护其行至殓所, 奠告启视, 尸体如生, 遂得归葬。

⁴⁶⁶ Maurizio Paolillo, « In Search... », *op. cit.*, p. 247.

Depuis fort longtemps, la famille de khan maintenait des relations intimes avec la tribu Öngüt, dont plusieurs membres établirent une alliance de mariage avec des princesses mongoles. Le sang de *Kuolijisi* était donc à moitié Mongol. Son père avait épousé *Yuelie* 月烈, fille du Kubilai khan. *Kuolijisi* épousa successivement deux princesses de la famille mongole : sa première femme *Hudademishi* 忽達的迷失 et la seconde *Aiyashili* 愛牙失里 étaient les filles de *Temür Oldjaitu* 铁穆耳, fils de Kubilai Khan⁴⁶⁷.

Par ailleurs, la tribu Öngüt croyait au nestorianisme. Les documents chinois ne mentionnaient aucune information sur la croyance de *Kuolijisi*, dont l'existence a pourtant été prouvée par des objets archéologiques, tel que, par exemple, le tombeau de *Kuolijisi*. En 1999, une mission archéologique a fouillé le site principal du tombeau à *Guyen* 沽源县 dans la province de *Hebei* 河北 en Chine où fut découverte une tablette recouverte d'inscriptions chinoises « 阔里吉思 » (le nom chinois de *Kuolijisi*). De plus, selon le rapport de l'archéologue Bai, cette tablette, portant un motif de la croix nestorienne, a été exhumée dans le tombeau. Aujourd'hui, elle est si gravement endommagée que nous ne pouvons en voir qu'une partie centrale comportant une décoration d'une fleur *Gesang* 格桑. C'était un motif populaire dans le mode de décoration des pierres tombales de la tribu Öngüt, qui apparaît également sur les autres croix nestorienne du tombeau, comme la célèbre stèle de *Xian*⁴⁶⁸.

De ce fait, il est donc intéressant d'observer une sorte de généalogie du royaume chrétien en Orient progressivement élaborée à travers des légendes et des rumeurs, dans lesquelles se construit une narration successive et une image complète du royaume chrétien : de l'apostolat de saint Thomas en Inde au baptême des Rois Mages, des Rois mages à leurs descendants - le prêtre Jean, le roi David et le roi George *Kuolijisi* – Pour les missionnaires latins chrétiens, ces personnages constituent ensemble une image positive et encourageante pour convertir les Mongols. En ce sens, l'Orient devint un lieu

⁴⁶⁷ *Ibid.*, p. 261.

⁴⁶⁸ Li Tang, « Rediscovering... », *op. cit.*, p. 256.

d'espérance méritant d'être exploré et évangélisé. Tout ceci explique le nouveau climat impliqué dans les *Adorations des Rois Mages* du XIV^e siècle, notamment, dans l'*Adoration des Rois Mages* d'un maître de Lavagnola qui nous montre en particulier la trace du prêtre Jean en Asie à travers les Rois Mages mongoles. Ce phénomène éphémère disparaît rapidement dans les peintures italiennes et par la suite, le roi mongol a été supplanté par un roi d'Éthiopie, le Roi Mage noir, devenu très courant après le XV^e siècle.

V. Construire une image de soumission

L'apparition de l'image du Mongol dans les *Adorations des Rois Mages* au XIV^e siècle implique non seulement une communication intensive entre les Mongoles et l'Église d'Occident, mais en même temps, elle s'inscrit dans une tradition de la représentation de la glorification du Christ et du triomphe de la chrétienté. En ce sens, les images du Mongol sont devenues une image de soumission en manifestant une conversion théologique, puis un triomphe du christianisme sur la terre orientale. Dans une certaine mesure, il s'agit d'un exemple d'appropriation de l'image du Mongol dans l'espérance des chrétiens à la fin du Moyen Âge.

Dans l'*Adoration des Rois Mages*, adorer et témoigner constituent un moment sacré et confèrent à l'image du Mongol une mise en scène théologique. Ainsi, pour mieux comprendre cette « mongolisation » de la scène de l'Adoration des Rois Mages au XIV^e siècle, nous proposons d'étudier dans un premier temps comment se manifeste ce triomphe de la chrétienté dans la tradition de la représentation des *Adorations*, puis dans un second temps de voir comment ces nouveaux étrangers sont représentés dans ce thème traditionnel de la chrétienté, comment l'image du Mongol se superpose à l'image de la soumission qui perdurait dans les représentations de l'*Adoration des Rois Mages* et comment s'associe-t-elle forcément avec le contexte politique et social de cette époque.

Revenant à l'origine de la représentation du thème, l'*Adoration des Rois Mages* avait

pour grande intention de manifester le triomphe du christianisme pendant l'antiquité tardive⁴⁶⁹. Selon l'analyse de Franz Cumont, les premières *Adorations des Rois Mages* dans les sarcophages antiques montrent un sens du triomphe, remarqué notamment par la reprise de la formule iconographique dans le sujet du triomphe impérial, à travers lesquelles nous remarquons une sorte de « condensation » significative. Les peintres ont repris la forme de *aurum coronarium*⁴⁷⁰, une tradition de « l'offrande de couronne d'or ou de bijoux d'or de grand prix » au souverain ou au vainqueur. Ainsi, au tout début, la représentation des Rois Mages s'inscrit-elle dans une tradition d'image de soumission : « les Orientaux porteurs venant déposer des présents aux pieds de la Victoire ». Franz Cumont a analysé précisément l'affinité entre les deux sujets, par exemple, nous retrouvons le modèle de l'*Adoration des Rois Mages* dans un ivoire de Barberini au Musée du Louvre et dans un diptyque impérial de la collection Trivulce à Milan, surtout dans leur composition et le traitement des costumes : situées dans une partie inférieure par rapport au vainqueur, les figures barbares en costume indien ou persan, représentées de profil, portent des dons dans leurs mains et rendent hommage aux vainqueurs⁴⁷¹.

Dans l'Adoration des Rois Mages, la soumission des figures conquises se traduit par la conversion des infidèles. Selon l'exégèse de l'évangile, le triomphe du christianisme se manifeste notamment par la conversion des Rois Mages, autrement dit, par leur reconnaissance de Jésus, fils de Dieu, grâce à l'étoile de Bethléem, un signe céleste. Et, en particulier, le changement, la conversion et la soumission se produisent au moment où les Rois Mages voient de leur propres yeux l'enfant Jésus. À ce moment-là, l'astrologie des mages fut remplacée par une véritable foi en Dieu⁴⁷². Les Rois Mages ont été considérés comme « *Primitiae gentium* » (les gentils primitifs) chez Augustin qui reconnaissent la divinité du Christ et incitent les peuples infidèles dans le monde à se

⁴⁶⁹ Richard C. Trexler, *The Journey of the Magi : Meanings in History of a Christian Story*, Princeton University Press, 1997, p. 6.

⁴⁷⁰ Christian Lancombrade, « Notes sur l'*aurum coronarium* », *Revue des Études Anciennes*, 1949, vol. 51, n° 1, pp. 54-59.

⁴⁷¹ Franz Cumont, « L'adoration des mages et l'art triomphe de Rome », *Memorie della Pontificia Accademia Romana di Archeologia*, 1932, vol. III, n° 3, pp. 81-105.

⁴⁷² Agnes de Baynast, « Les Mages comme figure de la conversion dans l'Antiquité tardive », *Les (Rois) Mages*, Collection Graphe, vol. 20, Artois Presses Université, 2011, pp. 39-57.

convertir au christianisme⁴⁷³.

Par ailleurs, selon l'interprétation de Richard C. Trexler, dans la période du christianisme primitif, la conversion des Rois Mages, originaires de Perse, possède une signification politique, en particulier dans la période de la persécution des chrétiens durant l'Empire romain. C'est à dire, qu'avant les Romains, les Persans qui croyaient au zoroastrisme et mithraïsme ont coupé tout lien avec le paganisme et se sont convertis à la « vraie religion », ce qui entérine la légitimité du christianisme⁴⁷⁴. La signification de la conversion se manifeste, par exemple, dans les catacombes de Rome et les reliquaires, dans lesquels sont placés ensemble l'*Adoration des Mages* et les Trois Juifs dans les flammes, qui raconte comment les trois hommes refusant de se soumettre à la statue d'or érigée par le roi, sont jetés dans la fournaise ardente, mais deviennent intouchables par les flammes grâce à la protection de Dieu. La combinaison de ces deux histoires implique intensivement une transformation de la croyance idolâtrique en la foi en Dieu⁴⁷⁵.

En général, dans les images des *Adorations des Rois Mages*, la conversion des Rois Mages se manifeste en deux étapes. La première étape de la transformation se produit au moment de la reconnaissance de l'étoile qui conduit les mages à croire au fils de Dieu et s'incarne iconographiquement dans le geste de pointer ou regarder l'étoile, souvent réservé au premier roi dans les premières Adorations dans les sarcophages antiques. Cependant, dans les deux Adorations évoquées plus haut, c'est le roi mongol qui joue le rôle crucial de remarquer le signe céleste en faisant le geste significatif de montrer l'étoile. De plus, dans l'*Adoration* d'un maître de Lavagnola, l'effet de la conversion a été renforcé par la composition du polyptyque montrant un mode de comparaison négatif, singularisé par une association entre image de fidèles et image d'infidèles. Au-dessous de l'*Adoration des Rois Mages*, nous voyons une scène de la flagellation, ce qui nous permet d'opposer la soumission au Christ des mages païens à la flagellation du Christ par des bourreaux

⁴⁷³ Émile Mâle, *L'art religieux du XIIIe siècle en France : étude sur l'iconographie du moyen âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Libr. A. Colin, 1923, p. 237.

⁴⁷⁴ Richard C. Trexler, *The Journey... op. cit.*, p. 15.

⁴⁷⁵ Manuel Beer, Moritz Woelk, « The Magi... », *op. cit.*, p. 14.

« infidèles ». Ces derniers, souvent représentés comme ennemis des chrétiens et joués par des personnages païens, juifs et musulmans, coiffés d'une bande et vêtus de costumes orientaux, représentent un contre-exemple par rapport aux trois Rois Mages.

La deuxième étape de la conversion consiste à reconnaître de ses yeux l'incarnation de Jésus. Cette rencontre directe entre les Rois Mages, leur compagnie et le Fils de Dieu est incarné dans une série d'actions d'adoration : regarder, rapprocher, donner l'offrande et communiquer avec l'enfant Jésus. Concernant la compagnie des mages, comme nous voyons plus haut, il est apparu clairement qu'un rapprochement corporel et une ardeur du regard de la part de la compagnie orientale sont à l'apogée dans ces *Adorations des Rois Mages*. Tout ceci manifeste un fort désir de participer entièrement au moment divin qui transforme ainsi les visiteurs païens en pèlerins et fidèles. Concernant la part des Rois Mages, Il est intéressant de remarquer un écart inattendu dans l'*Adoration* d'un maître de Lavagnola : lorsque le troisième roi mongol regarde l'étoile de Bethléem, le roi le plus âgé cède sa place au second roi, visiblement mongol, lui permettant ainsi d'offrir son présent et même, de pouvoir toucher la main de l'enfant Jésus. Ce petit changement de formule transforme les deux rois mongols en couple central dans l'image de la conversion à travers leur double action de la conversion : reconnaître l'étoile et présenter leur présent.

Conclusion

La représentation sans précédent d'une participation active des Mongols sous-entend une urgence à être vu et être témoin de l'incarnation en vue de confirmer la légitimité du Christ⁴⁷⁶. En ce sens, les trois rois et les bergers qui ont reçu l'annonce de l'ange, deviennent ensemble les témoins de ce moment sacré. En tant que premiers personnages qui rendent hommage à Jésus, les Rois mongols deviennent des convertis

⁴⁷⁶ Mathieu Beaud, « Les Rois mages. Iconographie et art monumental dans l'espace féodal (Xe-XIIe siècle) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre*, BUCEMA (en ligne), 2013 ; voir aussi Richard C. Trexler, *The Journey... op. cit.*, pp. 11-12.

fidèles qui constituent un modèle pour la conversion d'autres nations païennes en Orient. Tout ceci fait part d'une image idéale d'un royaume chrétien en Orient qui s'inscrit fortement dans la mission évangélique des ordres mendiants en terre orientale entre les XIII^e et XIV^e siècles.

Chapitre VI

Image ambiguë : le soldat-mongol dans les

Crucifixions à Naples

Au XIV^e siècle, un détail inattendu et intéressant surgit dans la scène de la Crucifixion. Dans une *Crucifixion* réalisée à Naples, au pied de la croix, un Mongol se partage la tunique de Jésus avec les soldats romains. Il est assis au centre, tient les dés dans ses mains et la tunique de Jésus est posée sur ses genoux. La représentation centrale du Mongol provoque, au premier regard, un sentiment ambigu sur l'action blasphématoire du partage. Quel rôle joue-t-il exactement dans la *Crucifixion* ? Comment se produit cette ambiguïté ? Pour répondre à ces questions, ce chapitre essaie d'explorer la complexité de l'image dans les sentiments contradictoires des chrétiens envers les Mongols et dans le déplacement de la stratégie missionnaire au XIV^e siècle.

I. Un soldat mongol

Depuis la fin du XIII^e siècle, un changement radical apparaît dans la représentation de la Crucifixion : la foule des spectateurs envahit l'espace sacré du deuil de saint Jean et de la Vierge au pied de la croix. Cette foule est bruyante, elle parle, elle gesticule, et son regard attentif et curieux brise la tranquillité de la scène de deuil. Les peintres ajoutent des personnages qui semblent désirer participer au spectacle de la Crucifixion et être témoins de la mort du saint Fils. Par exemple, nous voyons des enfants qui pointent Jésus crucifié dans la *Crucifixion* de Simone Martini ; des femmes tiennent leurs enfants en marge du tableau en regardant Jésus sur la croix. Cette scène dramatique comprend des spectateurs, et nous voyons parfois que les soldats se partageant la tunique de Jésus attirent également un certain public dans la scène.

Au XIV^e siècle, dans certaines Crucifixions, une nouvelle figure apparaît dans la foule : l'un des soldats romains a été remplacé par une mystérieuse figure orientale qui n'est pas étrangère à cette époque : un Mongol. Il porte un chapeau pointu avec trois bords à revers, et est vêtu d'une robe mongole croisée sur le devant.

L'épisode des soldats romains jouant aux dés pour se partager la tunique de Jésus a été raconté dans les quatre Évangiles, mais la description la plus explicite est celle de l'évangile de Jean :

« Quand les soldats eurent crucifié Jésus, ils prirent ses habits ; ils en firent quatre parts, une pour chaque soldat. Ils prirent aussi la tunique ; c'était une tunique sans couture, tissée tout d'une pièce de haut en bas. Alors ils se dirent entre eux : « Ne la déchirons pas, désignons par le sort celui qui l'aura. » Ainsi s'accomplissait la parole de l'Écriture : Ils se sont partagé mes habits ; ils ont tiré au sort mon vêtement. C'est bien ce que firent les soldats. » (Jean 19 : 23-24)

« Après l'avoir crucifié, ils se partagèrent ses vêtements, en tirant au sort, afin que s'accomplît ce qui avait été annoncé par le prophète : Ils se sont partagé mes

vêtements, et ils ont tiré au sort ma tunique. » (Matthieu 27 :35)

« Ils le crucifièrent, puis ils se partagèrent ses vêtements en tirant au sort pour savoir ce que chacun aurait. » (Marc 15 :24)

« Jésus dit : Père, pardonne-leur, car ils ne savent ce qu'ils font. Ils se partagèrent ses vêtements, en tirant au sort. » (Luc 23 :24)

Cet épisode des évangiles rappelle un passage prophétique du *Psaume 22* :

« Ils se partagent mes vêtements, Ils tirent au sort ma tunique. » (*Psaume 22* : 18)

Il apparaît évident que les textes bibliques soulignent un moment : les soldats « tirent au sort » la tunique « sans couture » de Jésus pour ne pas la déchirer et pour la laisser intacte. Selon la description des Évangiles, les soldats jouent un rôle absolument péjoratif dans la scène : ils se trouvent devant la Passion du Christ, se partageant sa tunique. Ce sont des figures blasphématoires qui ne connaissent pas le Seigneur Jésus et ignorent son sacrifice pour sauver l'Humanité. En ce sens, il semble facile d'interpréter la figure mongole comme une image infidèle sous l'angle de la perspective iconographique. Pourtant, un regard attentif nous permet de nous interroger sur certains détails anormaux dans la représentation de la figure mongole dans les Crucifixions du XIV^e siècle.

II. Une *Crucifixion* réalisée à Naples

La présence importante de la figure mongole est particulièrement sensible dans l'une des Crucifixions réalisées dans la ville de Naples qui mérite une attention approfondie. Elle nous frappe surtout lorsque nous considérons la composition centralisée qui place, de manière inhabituelle, la figure mongole au centre du tableau (fig. 12).

Ce tableau a été réalisé dans le deuxième tiers du XIV^e siècle à Naples, et est aujourd'hui exposé dans la salle des Primitifs italiens du Musée du Louvre. Il fit partie de la collection du Marquis Giampietto Campana de Rome (1808-1880), puis entra dans la

collection du Musée Napoléon III à Paris en 1862, et est finalement conservé dans le département des peintures du Musée du Louvre depuis 1863. Encore aujourd'hui, l'auteur et le commanditaire du tableau restent inconnus. Selon les notices du Louvre, le peintre est probablement un disciple napolitain de Giotto⁴⁷⁷.

La partie supérieure du tableau a été gravement endommagée, et nous ne voyons plus Jésus ni le mauvais larron. Selon le rapport de restauration⁴⁷⁸, on conserve la trace de petits clous sur les deux côtés du panneau qui permettaient de fixer des planches. Ceci montre que ce panneau est probablement la partie centrale d'un triptyque ou d'un polyptyque.

La composition du tableau se divise en trois parties. Dans la partie supérieure se trouve Jésus avec les deux larrons sur un fond d'or, entourés par une foule de spectateurs : la Vierge en douleur tenue par saint Jean et les saintes Femmes se situent au centre, constituant subtilement une forme de losange. La partie inférieure est également remplie par une foule de spectateurs, parmi eux nous voyons un centurion qui pointe du doigt Jésus crucifié.

Entre la partie supérieure et la partie inférieure, il est étonnant de voir, au centre du tableau, un Mongol entouré par trois soldats, se partageant la tunique de Jésus, représentés visiblement sur une estrade rocheuse. Ce Mongol porte un chapeau tronconique aux trois bords à revers, décoré de plumes au sommet. Il porte un manteau drapé sur une épaule et une robe typiquement mongole croisée sur le devant et serrée à la taille par une ceinture. Son visage porte également les caractères mongols : face large, yeux bridés et cheveux bouclés pendant dans le dos (fig. 13). Il est assis les jambes croisées et repliées sur un tapis rouge et tient ses mains devant la poitrine, poings serrés, probablement pour faire la courte-paille, sur ses genoux s'étale la tunique de Jésus. Les autres soldats l'entourent, l'un d'eux tend sa main pour tirer au sort. Cette scène nous montre un moment décisif : le tirage au sort pour se partager la tunique de Jésus.

⁴⁷⁷ Dominique Thiébaud ed., *Giotto e compagnia*, sous la direction de Dominique Thiébaud, Paris : Musée du Louvre, 2013, pp. 194-198.

⁴⁷⁸ J. Amore, compte-rendu de la restauration, M.I.358.

2.1 Le montage du double focus

Dans la scène de la *Crucifixion*, deux phénomènes singuliers méritent de retenir l'attention. Le premier est que la figure mongole se trouve au croisement des deux diagonales du tableau, elle occupe une position centrale qui devient ainsi un focus visuel pour les spectateurs devant le tableau.

Cet effet de concentration est renforcé par la représentation du regard des spectateurs qui est divisée en deux groupes par l'estrade rocheuse : la foule sous l'estrade rocheuse regarde Jésus crucifié ; la foule autour de l'estrade semble être attirée par la scène du partage des soldats, parmi lesquels quelques fantassins à cheval se tournent et regardent les soldats. Par ailleurs, le peintre introduit des enfants spectateurs dans la scène, ce qui est une invention subtile du peintre puisque, d'une part, leur présence signale un chemin vers la croix du Christ, comme la belle interprétation du catalogue du Louvre le souligne « les registres horizontaux bien distincts, mais poétiquement reliés entre eux par des couples d'enfants, s'étagaient du haut vers le bas »⁴⁷⁹ ; d'autre part, leur regard curieux nous conduit vers deux focus dans l'espace de la *Crucifixion* : un couple d'enfants en robe blanche caché dans la foule des spectateurs au pied de la croix et un couple d'enfants en marge en bas à gauche, regardent et tendent leurs doigts vers Jésus sur la croix, focus principal du tableau, ce dernier reprend le motif de la *Crucifixion* de Giotto en 1315 où deux enfants en marge en bas à gauche regardent la Vierge évanouie⁴⁸⁰. En même temps, le peintre représente deux couples d'enfants qui se situent de chaque côté des soldats. Ils regardent et indiquent la scène du partage de la tunique. Ce jeu du regard construit le second focus qui trouble, ou même arrache, les regards de la scène sacrée qu'est la *Crucifixion* du Christ.

Le second est le fait que le peintre considère un axe central, constitué par Jésus sur la croix et la Vierge en deuil. Il est étonnant de voir que la figure mongole est précisément

⁴⁷⁹ *Giotto e Compagne...*, op. cit., p. 196.

⁴⁸⁰ L'enfant-spectateur apparaît également dans la chapelle des Espagnols de l'église Santa Maria Novella, dont nous avons parlé dans le Chapitre IV, et joue un rôle intermédiaire entre les différentes parties des fresques.

dans cet axe de la divinité. Cette composition étant rare dans les Crucifixions contemporaines, cela accentue la singularité de la présence de la figure mongole, qui a l'air de s'intégrer, d'une manière inattendue, à cette incroyable image trinitaire. Ce sentiment est renforcé par son visage de face et sa position, assis face aux spectateurs. Dans la scène, cet effet de frontalité n'apparaît que dans la représentation de Jésus sur la croix, il contraste avec les spectateurs, vus de dos. Tout ceci nous amène à considérer la figure mongole comme un deuxième focus par rapport à Jésus.

2.2 Au pied de la croix

Situés sur l'estrade centrale du tableau, les soldats se partagent la tunique de Jésus au pied de la croix. C'est le lieu de la grâce, inondé par le sang qui coule des plaies de Jésus et porte la divinité⁴⁸¹. Le sang toujours « vivant » du Christ de la Salvation dans la Crucifixion⁴⁸², recueilli par les anges dans le calice, transmet le sens théologique qui va purifier les péchés des hommes⁴⁸³. De ce fait, la puissance de rédemption du sang du Fils, transforme cette estrade rocheuse en lieu sacré⁴⁸⁴. Dans les Crucifixions médiévales, nous voyons souvent la représentation d'un écoulement de sang : le sang de Jésus coule le long de la croix jusqu'au sol et s'y infiltre, comme les racines d'un arbre qui ferait revivre le corps du Christ.

Qui se trouve au pied de la croix ? Dans les Crucifixions de l'art chrétien primitif, cette place sacrée a été quelquefois laissée aux adorateurs qui se mettent à genoux devant la croix en adorant et en contemplant Jésus crucifié. Nous pouvons citer une mise en abyme de cette scène dans la *Crucifixion* dessinée sur une ampoule, rapportée par des pèlerins

⁴⁸¹ Paul Thoby, *Le crucifix : des Origines au Concile de Trente*, Nantes : Bellanger, 1939, p. 82.

⁴⁸² Caroline Walker Bynum, *Wonderful Blood : Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond*, University of Pennsylvania Press, 2007, p. 169.

⁴⁸³ Jacques de Landsberg, *L'art...*, *op. cit.*, p. 34.

⁴⁸⁴ Christiane Klapisch-Zuber, *Le Voleur de Paradis : le Bon Larron dans l'Art et La société (XIV^e-XVI^e siècles)*, Paris : Alma, 2015, pp. 198-207.

de la terre sainte pour contenir les huiles sanctifiées (fig. 138)⁴⁸⁵, qui présentent deux adorateurs nous rappelant efficacement l'usage de l'objet : revenir au Golgotha, le lieu sacré où Jésus a été exécuté, et y recevoir la grâce de Dieu, l'huile sainte.

Depuis le XI^e siècle, le personnage qui apparaît le plus souvent au pied de la croix est Marie Madeleine. Le premier exemple est probablement la *Crucifixion* figurant dans une miniature réalisée entre 1030 et 1050 (fig. 139). Dans ce tableau, la Vierge Marie tient son manteau bleu et essaie d'essuyer ou de « recueillir » doucement, dans une certaine mesure, le sang de Jésus. Dans la partie basse du tableau, Marie Madeleine, de petite taille, agenouillée, étreint la base de la croix⁴⁸⁶. Le personnage de Marie Madeleine apparaît plus fréquemment dans les *Crucifixions* du XIV^e siècle. Accompagnant une représentation intensive du sang de Jésus, elle est vêtue d'une robe rouge, couleur du sang, assise au pied de la croix, pleure amèrement la Passion de Jésus. Dans certains cas, les mains de Marie Madeleine touchent les pieds de Jésus et le sang des plaies de Jésus coule sur ses bras (fig. 140).

Un autre personnage fréquemment représenté au pied de la croix est saint François d'Assise. Dans un *Crucifix* de l'église de San Francesco à Arezzo, par exemple, saint François, de petite taille, tient dans ses mains un pied de Jésus et le garde contre sa joue. Il baise la plaie de Jésus qui verse des ruisseaux de sang. Un détail touchant montre que le saint place son pied stigmatisé sur la roche qui se situe justement en dessous du pied de Jésus crucifié, dont le sang coule lourdement le long du fond noir de la croix et dégouline sur le pied et la plaie du saint. La fusion du sang entre saint François et Jésus traduit une transmission « mystique » de la grâce du Christ à saint François (fig. 141)⁴⁸⁷.

Il est nécessaire de remarquer que les personnages au pied de la croix sont souvent des saints ou des fidèles, ils se penchent fiévreusement sur le corps divin et touchent le

⁴⁸⁵ Marie-Christine Sepiere, *L'image d'un Dieu Souffrant : Aux origines du crucifix*, Paris : Les Editions du Cerf, 1994, pp. 89-90.

⁴⁸⁶ Alfredo Tradigo, *L'Uomo Della Croce, Una storia per immagini*, introduzione di Gianfranco Ravasi, San Paolo, 2013, p. 222.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 224

sang sacré pour recevoir la grâce. En revanche, les soldats qui se trouvent au pied de la croix, lieu réservé aux croyants, tournent le dos et ignorent totalement le sacrifice de Jésus, absorbés dans leur propre affaire blasphématoire. Cette indifférence et négligence, comme un contre-exemple par rapport à sainte Marie Madeleine et à saint François, nous conduisent à poser des questions : quelle est la légitimité de la scène blasphématoire placée dans une position si centrale et si sacrée ? Pourquoi le peintre y représente-t-il une figure mongole ?

2.3 Le motif du roi

Il est intéressant de remarquer que la figure mongole n'est pas représentée comme un soldat, son costume et son geste semblent le distinguer des autres soldats romains : ce mongol, représenté de face, est assis en tailleur sur un tapis et se drape d'un manteau sur une épaule. En effet, le fait d'être assis en tailleur sur le trône ou sur le tapis, entourée par ses proches est une posture typique dans la tradition de l'Asie centrale pour représenter le prince ou le roi.

Comme nous avons vu au chapitre II, la représentation du roi mongol apparaît également dans une miniature d'un manuscrit contemporain, le *Codex Cocharelli*, réalisé entre les années 1330 et 1340 par le Maître du *Codex Cocharelli* à Gênes (fig. 24). Elle représente le Péché de Gourmandise à travers une scène de banquet mongol, dans laquelle un roi mongol est assis les jambes croisées et repliées sur un grand tapis, entouré par des serviteurs orientaux. Les deux représentations du roi mongol dans l'art italien au XIV^e siècle s'inspirent sans doute d'une source orientale commune : le *Shâh Nâmeh Demotte* (aussi appelé *Livre des rois du Grand Mongol*), un manuscrit fabriqué sous le règne de l'Il-khans de Perse au cours des années 1300, dans lequel nous voyons dans un grand nombre de scènes le roi, représenté de face, vêtu d'un costume mongol, assis en tailleur sur un trône (fig. 40). Plus tard, dans les cartes fabriquées entre les XIV^e et XV^e siècle, par exemple l'*Atlas catalan* daté de 1375 et la carte génoise datée de 1457, nous

retrouvons le motif du roi oriental, représenté de manière similaire : ils sont assis en tailleur, de face, sur un coussin ou sur un tapis (fig. 142).

La ville de Naples est un foyer de motifs orientaux ce qui explique probablement l'apparition du motif du roi mongol. Le royaume de Sicile était une région multiculturelle, considérée comme un port important pour les activités économiques et politiques dans la région méditerranéenne. Au XIV^e siècle, selon G.M. Monti, la ville Naples, comme Gênes, jouait un rôle important dans la relation entre l'Europe et l'Orient, notamment l'Il-khans de Perse. Entre les années 1260 et 1270, Les dirigeants de Sicile, de l'Il-khans et du Royaume de Naples ont mirent au point une stratégie militaire et politique en Méditerranée orientale. En 1266, par exemple, Arnaldo Marinario, un marchand qui faisait des affaires dans les environs de Trébizonde, à côté des terres de l'Il-khans, fut envoyé au roi de Sicile, Carlos I^{er}, pour établir de l'alliance avec l'Il-khans. Entre 1274 et 1275, en tant que représentants d'Il-khans Abaqa, deux soldats d'origine géorgienne et probablement chrétiens, Giovanni et Giacomo Vassalli, arrivèrent à Naples via Tabriz pour renouveler la collaboration militaire contre les musulmans à Acre⁴⁸⁸.

Par ailleurs, la ville de Naples est, d'une part, une porte d'entrée pour les ambassadeurs mongols envoyés par les khans mongols vers la cour du pape ; d'autre part, c'est la ville d'attente pour les missionnaires en partance vers l'Orient, qui fait la liaison entre Avignon, lieu de la papauté et l'Orient, comme l'indique Jean de Marignol dans son récit du voyage :

« Nous sommes partis d'Avignon au mois de décembre, venus à Naples au début du Carême, et nous arrê tâmes là jusqu'à Pâques (qui tombait à fin mars), attendant un bateau de Gênes, qui devait venir avec les émissaires Tartares que le Kaan avait envoyés de sa grande ville de Cambalec vers le Pape, pour lui demander d'envoyer une

⁴⁸⁸ G.M. Monti, *Da Carlo I a Roberto d'angio, Ricerche documenti : I tre primi Sovrani Angioni et i Tartari*, citée dans Roxann Prazniak, « Siena on... », *op. cit.*, pp. 183-184 ; voir aussi Roxann Prazniak, « Siena on the Silk Roads : Ambrogio Lorenzetti and the Mongol Global Century, 1250–1350 », dans *Journal of World History*, Volume 21, Number 2, June 2010, pp. 183-184.

ambassade à sa cour, afin d'établir des relations et conclure un traité d'alliance entre lui et les chrétiens. »⁴⁸⁹

En ce sens, Naples et Gênes, dont nous venons de parler dans le Chapitre IV, entretiennent une relation privilégiée avec l'Orient dans la vie commerciale et politique, tout ceci offre une possibilité pour la circulation du motif du « roi mongol » entre l'Orient et l'Europe. Cependant, le choix du motif nous mène à poser une autre question : pourquoi le Mongol a-t-il été représenté comme un roi dans la scène du partage de la tunique de Jésus ?

III. Montrer ou déchirer : la représentation du partage

Pour répondre aux questions que nous soulevons plus haut, il faudrait revenir au thème de la Crucifixion dans la tradition picturale. Concernant les représentations du partage de la tunique de Jésus, il existe deux formules différentes au XIV^e siècle : la première formule place les soldats au pied de la croix, autrement dit dans l'axe central du tableau, comme nous venons de le voir dans la *Crucifixion* de Naples ; la seconde formule, inventée probablement par Giotto, respecte un principe de symétrie qui divise la scène en deux parties symétriques, les soldats étant peints dans la partie droite du tableau. Le changement de place des soldats dans la composition construit, dans une certaine mesure, des rôles différents pour les soldats de la scène du partage.

3.1. L'ancienne formule

Depuis longtemps, les historiens de l'art considèrent que la *Crucifixion* de Naples a subi l'influence de Giotto pendant son séjour à Naples entre 1328 et 1333, ce qui se

⁴⁸⁹ Jean de Marignolli, Chronique de Bohême, dans Henry Yule and Henri Cordier, eds., *Cathay and the Way Thither : Being a Collection of Medieval Notices of China* (1865 ; repr., London : Hakluyt Society, 1915), Œuvre numérisée et traduite de l'Anglais par Marc Szwajcer : http://remacle.org/bloodwolf/historiens/jeanma/boheme.htm#_ftn1

remarque surtout par son « style élégant et raffiné transparaissant des inflexions gothiques »⁴⁹⁰. Pourtant, par rapport à la composition symétrique de Giotto, dont nous allons parler, la *Crucifixion* de Naples montre plutôt une composition centralisée, rarement vue dans les Crucifixions de cette époque.

En effet, la composition de la *Crucifixion* de Naples s'inspire d'une ancienne formule qui place les soldats dans le prolongement de l'axe central de Jésus crucifié, au pied de la croix. Cette composition est née dans les premières Crucifixions orientales⁴⁹¹. C'est le cas par exemple, dans les *Évangiles de Rabula*, ouvrage réalisé par le moine syrien Rabula dans le monastère Saint-Jean de Zagba au VI^e siècle et conservé à la bibliothèque Laurentienne de Florence (fig. 143)⁴⁹². Cette miniature est composée de deux images⁴⁹³ : une *Crucifixion* dans la partie haute et une *Résurrection* dans la partie basse. Dans la *Crucifixion*, par rapport à la symétrie hétérogène vue chez Giotto, la composition respecte un principe de symétrie à la fois formel et significatif : Jésus sur la croix se trouve au centre du tableau, portant un vêtement royal pourpre, représenté comme l'axe central. Dans le ciel se trouvent un soleil à sa droite et une lune à sa gauche ; le porte-lance et le porte-éponge se situent respectivement des deux côtés de Jésus, puis la Vierge Marie et saint Jean dans la partie gauche regardent vers le Christ, leur regard fait écho aux saintes Femmes dans la partie droite. Cette symétrie se base sur l'attention et sur le regard des « spectateurs » autour de la croix où Jésus devient le focus attirant les yeux des fidèles.

Cependant, l'intensité du regard semble être rompue par la représentation des trois soldats dans la partie basse du tableau. Trois hommes sont assis en tailleur et jouent au jeu de la *mora* pour se partager la tunique de Jésus. Ils sont représentés précisément au pied de la croix, constituant un prolongement de l'axe de Jésus. Ces trois soldats fonctionnent doublement dans la scène. D'une part, ils deviennent les seuls personnages

⁴⁹⁰ Giotto e Compagne, *op. cit.*, p. 196.

⁴⁹¹ Jacques de Landsberg, *L'art en croix : le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art*, La Renaissance du Livre, 2001, pp. 51-52.

⁴⁹² B. Botte, « Notes sur l'Évangélaire de Rabbula », dans *Revue des Sciences Religieuses*, Vol.36, No.3, 1962, pp. 13-26.

⁴⁹³ Paul Thoby, *Le crucifix : des Origines au Concile de Trente*, Nantes : Bellanger, 1939, pp. 24-25.

« aveugles » à la divinité : au lieu de regarder Jésus, ils lui tournent le dos, indifférents au sacrifice et à la grâce du Christ, uniquement occupés à leur propre affaire. D'autre part, ils sont placés dans une position évidente dans le tableau et sont exposés tout à fait en face des spectateurs, une disposition incroyable qui nous rappelle Jésus exposant son corps, son sang et ses plaies aux fidèles sur la croix. Pourquoi un épisode marginal de la Bible a-t-il été représenté au centre et au premier plan ? Comment comprendre cette présence des soldats, si importante mais si anormale ? A notre sens, elle touche à l'interprétation du sujet de la tunique de Jésus, tenue entre les mains des soldats, qui est une clef du récit selon les exégèses de l'Evangile de Jean.

Selon l'interprétation d'André Charbonneau sur l'Evangile de Jean, la Passion de Jésus n'est pas seulement le moment du sacrifice et de la souffrance, mais elle implique le moment de l'élévation, de la glorification et le moment de la réunion entre le Fils et le Père. De ce fait, la croix devient un lieu d'attraction du regard des disciples : « une fois élevé de terre, j'attirerai tous les hommes à moi » (Jean, 12 :32)⁴⁹⁴. En ce sens, la Crucifixion constitue un événement de l'« intronisation royale de Jésus » et l'épisode du partage de la tunique de Jésus participe, dans une certaine mesure, au processus d'intronisation de Jésus⁴⁹⁵. Les actions et les paroles des soldats : « Ils se partagent mes vêtements, Ils tirent au sort ma tunique », avaient été prévues dans le *Psaume* et ont été enregistrées dans les Evangiles, tout ceci leur donne un sens important et mystérieux⁴⁹⁶. Ces paroles mystérieuses sont considérées ainsi comme des paroles prophétiques qui ne désignent pas seulement un temps actuel, mais aussi un temps à venir.

A ce moment-là, d'après André Charbonneau, la tunique partagée par les soldats devient un butin puissant, un « vêtement royal du roi Jésus » qui manifeste la grâce de Dieu, un héritage réservé aux mondes⁴⁹⁷. Cette tunique de Jésus « sans couture » a une profonde signification théologique dans la tradition chrétienne, elle est considérée

⁴⁹⁴ André Charbonneau, S.J., « Voilà ce que firent les soldats », <http://liaison.lemoyne.edu/Voilà%20ce%20que%20firent%20les%20soldats.htm>

⁴⁹⁵ *Ibid.*

⁴⁹⁶ *Ibid.*

⁴⁹⁷ *Ibid.*

comme le vêtement le plus proche du corps de Jésus, et ainsi est souvent associée au corps de Jésus resté « intacte » dans la Crucifixion. Ce second corps du Christ prévoit sa Résurrection « trois jours après » en manifestant sa victoire sur la mort⁴⁹⁸.

Par ailleurs, le moment de la mort de Jésus est aussi le moment de la naissance de l'Église. L'Église, la nouvelle Ève, est née comme Ève du flanc droit de la blessure du nouvel Adam, le Christ⁴⁹⁹. Selon l'interprétation de saint Cyprien⁵⁰⁰, évêque et martyr du III^e siècle, sur la communion de l'Eglise, la tunique « non-déchirée » porte une signification sur l'unité de notre Eglise qui « ne fut point partagée » et qui doit être « intégralement » accueillie comme le don de Dieu le Père⁵⁰¹ :

« Ce sacrement de l'unité, ce lien d'une concorde indissolublement cohérente, nous est représenté dans l'Évangile par cette tunique de notre Seigneur Jésus Christ, laquelle n'est point divisée ni déchirée, mais qui, tirée au sort pour savoir qui revêtirait le Christ, arrive intacte (au gagnant) qui en devient le maître, sans qu'elle ait été abîmée ni découpée. " Quant à sa tunique, dit l'Écriture divine, comme elle était sans couture, d'un seul tissu depuis le haut jusqu'en bas, ils se dirent entre eux : 'Ne la déchirons pas ; tirons plutôt au sort à qui elle sera' " (Jean 19,23-24). Ce vêtement figurait l'unité qui venait d'en haut, c'est-à-dire du ciel et du Père, et qui ne pouvait être déchirée par celui qui la recevait et en devenait le maître : il l'obtenait toute entière, une fois pour toute, intégralement, dans sa contexture solide pour ne plus s'en séparer. Celui-là ne peut posséder le vêtement du Christ qui partage et divise l'Église du Christ. »⁵⁰²

En ce sens, c'est la tunique « sans couture, tissée tout d'une pièce de haut en bas » qui devient la clef du récit biblique et le centre de l'attention dans la scène de la

⁴⁹⁸ Carlo Maria Martini, *Le sérieux de la foi : Croire selon saint Jean, Traduit de l'italien par Gabriel Ispérian*, Editions Saint-Augustin, 2004, pp. 55-60.

⁴⁹⁹ Emile Mâle, *L'art religieux du XIII^e siècle en France : étude sur l'iconographie du Moyen Âge et sur ses sources d'inspiration*, Paris, Libr. A. Colin, 1923, p. 247.

⁵⁰⁰ Saint Cyprien, dans *Les Pères de l'Eglise*, traduit en français et publié par M. DE. Genoude, Tom. 5, Paris : Librairie de Sapia, 1842, pp. 378-397.

⁵⁰¹ Charles-Gaspar de La Feuille, *Théologie du Cœur et de l'Esprit*, par le R. P. C.-G. de La Feuille, tome premier : du symbole, Neuvième Edition, Nancy : chez Jean.Bapt. Cusson, Imprimeur-Libraire de S.A.R., 1724, pp. 309-310 ; voir aussi Angela de Foligni, traduites de l'original latin en français, *La Théologie de la Croix de Jésus-Christ, ou les Œuvres et la Vie de la Bienheureuse*, Cologne : Chez Jean de la Pierre, 1696, p. 408.

⁵⁰² Saint Cyprien...*op. cit.*, p. 383.

Crucifixion, et qui introduit les deux actions cruciales du récit : « ne la déchirons pas » et « tirent au sort », afin de préserver l'unité de la tunique et se soumettre à la volonté de Dieu. Dans une certaine mesure, nous ne voyons pas seulement un moment de partage, mais un moment d'exaltation de la tunique, le deuxième corps du Christ.

Tout ceci nous permet de mieux comprendre la formule de la Crucifixion dans les *Évangiles de Rabula*. La tunique de Jésus, considérée comme l'héritage du Christ, est tenue honorablement par les soldats au pied de la croix, un lieu pour recevoir le sang et la grâce de Jésus. Située au premier plan, cette tunique pourpre de Jésus, qui cache partiellement les corps des soldats, est visiblement représentée et exposée devant les spectateurs. Cette tunique, qui implique le moment de la survivance et qui introduit le moment de la Résurrection, est représentée comme la continuation du sang du Christ dans la partie inférieure de la miniature.

L'axe central dans la *Crucifixion* de la partie inférieure de la miniature continue à travers la *Résurrection*. Situé au centre du tableau, le tombeau est représenté comme un temple hellénistique avec une porte à demi ouverte⁵⁰³. En suivant cet axe vertical, nous voyons d'abord le corps du Christ sur la croix, puis la tunique, son deuxième corps, enfin son corps ressuscité devant le tombeau vide, transformé en éclats de lumière d'or. Les trois soldats au pied du tombeau sont terrassés par la lumière miraculeuse qui jaillit devant leurs yeux. La tunique fonctionne ainsi comme un passage entre le corps crucifié et le corps ressuscité. En même temps, il est intéressant de voir que les trois soldats se partageant la tunique du Christ font écho aux trois soldats gardant le tombeau du Christ. Ils semblent partager et « accueillir » le « corps » glorieux du Christ et deviennent ensuite témoins de sa Résurrection. En ce sens, c'est également un lieu réservé aux premiers témoins, les païens, qui attendent pour se convertir et sont stupéfaits par la lumière de la divinité annonçant la Résurrection du Christ.

Nous voyons souvent la composition centralisée qui place des soldats au pied de la

⁵⁰³ K. Weitzmann, « Loca Sancta and the Representational Arts of Palestine », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 28, 1974, p. 31-55.

croix dans les anciennes icônes orientales. Par exemple, dans la *Crucifixion* peinte sur bois, conservée à Sainte Catherine du Mont Sinaï (fig. 144), datée du VIII^e siècle, les trois soldats romains sont assis au pied de la croix, représentés de petite taille. La tunique couvre leurs genoux et tombe jusqu'à leurs pieds.

Une autre *Crucifixion* réalisée à la fin du IX^e-début du X^e siècle à Angers, s'inspire également de cette ancienne tradition et sur cette base, le peintre développe une nouvelle formule (fig. 145). Les deux pages côte à côte représentent des scènes successives : la *Crucifixion* et la *Mise au tombeau*. La scène de la *Crucifixion* est divisée en deux parties, Jésus sur la croix dans la partie supérieure, la Vierge et le porte-lance sur son côté droit, et saint Jean et porte-éponge sur son côté gauche ; dans la partie inférieure se placent les deux larrons, et situés de chaque côté, deux exécuteurs. Entre les deux parties est peinte la tunique de Jésus qui est tenue par deux soldats sur ses deux côtés. Ceci introduit un effet de symétrie dans la composition centralisée. Il est intéressant de remarquer une nouvelle représentation de la tunique, mince et longue, allongée entre les mains des soldats ; elle fait miroir avec le corps du Christ, tendu et raide, porté par Nicodème et Joseph, dans une position parallèle de la scène de la *Mise au tombeau*, déployée de manière symétrique sur l'autre page.

Au début du XIV^e siècle, nous retrouvons cette composition verticale et centralisée dans la *Crucifixion* de Duccio, conservée à la Cathédrale di San Cerbone à Massa Marittima (fig. 31). Elle est probablement un modèle pour notre *Crucifixion* de Naples. Même si certaines parties du tableau ont été gravement endommagées, nous voyons quatre soldats situés sur une estrade rocheuse au pied de la croix au premier plan, deux d'entre eux sont probablement des orientaux : un soldat au milieu porte un chapeau exotique avec quatre bords à revers et une robe, fabriqués en *Panno Tartarico* ; l'autre à gauche porte un chapeau pointu⁵⁰⁴. La luminosité sublime de la matière du tissu mongol et de la tunique du Christ les rend plus visibles, comme de vrais objets, qui attirent le regard et

⁵⁰⁴ Le *Panno Tartarico* est un tissu tartare décoré de broderies de soie dorée ou argentée, comme nous avons vu au chapitre II, p. 67.

donnent une sensation de toucher. Par la suite, les peintres italiens empruntèrent rarement ce type de composition. Nous ne la trouvons que dans quelques œuvres comme la *Crucifixion* vénitienne de Buonamico Buffalmacco et la *Crucifixion* conservée à l'église San Salvatore (campi) à Norcia (fig. 146). Cette dernière est proche de notre *Crucifixion*, avec des soldats très voyants au pied de la croix qui composent une forme triangulaire. Au milieu des soldats, une figure orientale porte un chapeau pointu et un manteau sur les épaules. Son visage a été totalement détruit. Il tient des dés dans sa main droite, et appuie son autre main sur l'épaule du soldat situé à sa gauche.

A travers ces exemples, il est intéressant de remarquer que dans les premières *Crucifixions* orientales, la représentation de l'action des soldats est assez limitée. Les peintres préférèrent ne pas représenter le partage en détail, en revanche, ils montrent la tunique de Jésus. La tunique, clef du récit, est toujours bien présentée et exposée sur les genoux des soldats dans la marge de la scène, un endroit plus proche du regard des spectateurs. La composition centralisée et verticale conduit efficacement leur regard le long de la croix, de haut en bas, du Christ crucifié à sa tunique tenue par les soldats. A notre sens, c'est une composition qui tente de faire valoir la « tunique sans couture » de Jésus. En ce sens, les soldats fonctionnent doublement dans la scène : d'une part, ils tirent au sort pour partager la tunique de Jésus dans une dimension narrative ; d'autre part, ils accueillent la tunique, « le deuxième corps du Christ » et ils l'exposent et la montrent aux fidèles devant le tableau. Le sens théologique de la tunique semble la faire « sortir » de la narration biblique, elle n'est pas seulement un objet peint, mais elle fonctionne comme un objet de culte, une relique, c'est-à-dire, la tunique sans couture de Jésus. Cette tunique, comme le voile véronique, devient un support de la grâce de Dieu qui porte une figurabilité puissante et divine. Dans ce contexte, le rôle péjoratif des soldats est fortement minimisé, ils deviennent « présentateurs » dans une certaine mesure et nous font voir l'héritage et la grâce du Christ.

3.2 Le changement de formule

L'espace sacré de la tunique de Jésus dans l'ancienne formule a été modifié pour la première fois par Giotto qui a changé la composition des Crucifixions primitives, ainsi que la façon de présenter la tunique de Jésus. Cette nouvelle formule de Giotto devient populaire par la suite dans les Crucifixions du XIV^e siècle.

Dans la *Crucifixion* de l'église de l'Aréna à Padoue, réalisée par Giotto vers 1306, Jésus en croix devient la figure centrale dans le tableau, et autour de lui, la scène se divise en deux parties symétriques (fig. 147). Cette division formelle devient une séparation significative qui a une fonction narrative. Elle montre efficacement une opposition entre deux groupes de personnages autour de Jésus : sur le côté droit de Jésus, la Vierge en douleur est soutenue par saint Jean et les saintes Femmes. De leur côté, sainte Marie Madeleine, représentée de profil, s'agenouille au pied de la croix, elle pleure le sacrifice de Jésus et passe sa main sur la plaie du pied gauche de Jésus. À l'opposé, cette atmosphère douloureuse et sérieuse est troublée par la foule remplie de bruit et de fureur sur le côté gauche de Jésus. Pour renforcer le contraste dramatique, Giotto a choisi de représenter un moment crucial : au premier plan, les trois soldats se disputent la tunique de Jésus, l'un tient un couteau pour couper la tunique, les autres essaient de l'arrêter⁵⁰⁵. La division intelligente de Giotto fait sans doute allusion à la séparation divine du Jugement dernier : le deuil et le blasphème, la douleur et la violence, l'ordre et le désordre, les élus et les damnés qui nous font voir une symétrie contrastée et hétérogène. En ce sens, les soldats, placés dans la partie péjorative, font un écho aux damnés de l'enfer.

Comme nous l'avons montré précédemment, Giotto représente un moment dramatique pour construire une image de conflit : un moment avant que le soldat ne coupe la tunique « sans couture ». Les soldats serrent la tunique de Jésus, le premier soldat lance un couteau et se prépare à couper la tunique ; le second soldat hurle contre lui et essaye de lui prendre le couteau ; le troisième soldat l'attrape par le poignet pour

⁵⁰⁵ Un détail intéressant peut-être accentue le rythme et le mouvement dans la composition : le manteau rouge de Marie Madeleine qui glisse de ses épaules sur la terre dans la partie gauche fait un contraste avec celui de Jésus suspendu glorieusement dans la partie droite, comme une manifestation d'un « corps » affaibli et mort et d'un « corps » ressuscité et glorifié.

l'arrêter. A ce moment-là, il est étonnant de voir que la configuration de la tunique de Jésus correspond, d'une manière touchante, au corps de Jésus crucifié sur la croix. Les soldats tiennent la tunique tendue par les manches, laissant subtilement apparaître l'ouverture béante du col vers le sol, tout comme le corps de Jésus les bras ouverts, faible et fatigué, sa tête retombant sur l'épaule.

Le déplacement de la représentation de la tunique fait écho au changement dans la représentation du corps de Jésus dans le thème de la Crucifixion. Au XIV^e siècle, le Christ triomphant, représenté comme vainqueur et héros, se transforme en Christ en douleur. Son corps sans tache se transforme en corps sanglant, torturé et douloureux⁵⁰⁶. Accompagnant la transformation du corps du Christ, l'image glorifiée de la tunique est remplacée par l'image en souffrance, elle n'est plus représentée comme un corps triomphal, bien exposée sur les genoux des soldats, mais est tirée, déchirée et tourmentée par des soldats romains (fig. 148).

L'invention de Giotto a eu une grande influence sur les peintres italiens. La représentation de la violence du partage atteint surtout son apogée au XV^e siècle (fig.149-150). Les peintres accentuent le conflit et l'effet blasphématoire dans la scène du partage, ils l'ont souvent placée dans une grande scène trouble, remplie par la foule-spectatrice, dans laquelle le partage des soldats montre le moment le plus violent attirant l'attention des spectateurs. Par exemple, dans la *Crucifixion* de Fantini Guglielmetto, réalisée dans le Battistero della Collegiata en 1435, la scène est bouleversée par des mouvements et des bruits : le cri de sainte Marie Madeleine devient visible par sa bouche ouverte ; le déploiement des tambours, joué par un personnage dans la marge droite du tableau. Le Christ est représenté dans la partie supérieure de la fresque, une position très éloignée de nous. À ses pieds devant nos yeux, deux groupes de personnages sont représentés de grande taille : à gauche, la Vierge est évanouie dans les bras des saintes Femmes ; à droite, trois soldats se battent pour la tunique de Jésus. Plongée dans le chaos, la tunique est

⁵⁰⁶ Sur la représentation de la Crucifixion, voir Marie-Christine Sepiere, *L'image...*, op. cit., p. 137 ; voir aussi Jacques de Landsberg, *L'art en croix...*, op. cit., p.73.

arrachée, chiffonnée, même foulée aux pieds par les soldats romains qui se lancent complètement dans le combat. Tout ceci provoque un contraste, d'une manière plus forte que chez Giotto, entre la scène de deuil et la scène du combat. De plus, le peintre juxtapose la tunique piétinée par les soldats et le corps de la Vierge, raide comme la mort qui semble souffrir la douleur de son fils. Ainsi, une image caricaturée et péjorative des soldats païens se construit : ils portent des tenues négligées et ont des visages féroces et laids. Un homme en turban, qui tire son couteau pour couper la tunique, a une apparence turque, le plus grand ennemi des chrétiens au XIV^e siècle.

De ce fait, nous voyons deux types de représentation du partage qui accompagnent deux façons différentes de représenter la tunique de Jésus. Le premier type, apparu dans les Crucifixions primitives, se focalise sur la divinité et la glorification de la tunique de Jésus. Les soldats sont présentés dans une position centrale pour mieux montrer et exposer la tunique divine qui annonce le triomphe et la Résurrection du Christ. Le second type est une invention de Giotto qui devint populaire dans les peintures du XIV^e siècle. Giotto visualise et renforce le conflit de la narration biblique à travers une composition symétrique qui met en contraste la déploration et la violence. Ceci transforme les soldats en acteurs de la violence et transforme ainsi la tunique en victime, elle subit l'agression et le tourment des soldats-partageants, comme le Christ flagellé et crucifié par les soldats-exécuteurs.

En bref, par rapport à la composition symétrique de Giotto qui crée un espace « contre-modèle » à l'espace de la Vierge, les anciennes compositions conduisaient plus efficacement notre regard de l'espace du Christ à l'espace de la tunique en dessous de la croix, un double corps qui attend le troisième jour pour ressusciter. Il est nécessaire de remarquer que la *Crucifixion* de Naples a repris l'ancienne formule de la Crucifixion. Nous y voyons les soldats dans l'axe central de la composition. Par rapport à la version giottesque qui représente un conflit violent et dramatique construisant l'image péjorative des soldats, notre *Crucifixion* de Naples montre un moment tranquille : la tunique reste intacte et bien exposée sur les genoux du Mongol pour manifester la divinité du Christ.

3.3 L'intrusion du Mongol

Même si la *Crucifixion* de Naples adopte la composition des Crucifixions primitives, le peintre fait des changements radicaux : d'abord, les soldats ne sont pas représentés de petite taille et ils se trouvent dans l'axe qui traverse successivement le Christ et la Vierge. Ceci renforce leur visibilité en montrant une urgence à être vus. De plus, parmi les soldats, il ajoute une figure mongole dont la représentation complexifie la scène : avant l'ajout de la figure du Mongol, il n'y a pas de distinction avec les soldats représentés dans les anciennes Crucifixions. Dans certains cas, comme la *Crucifixion* d'Angers et la mosaïque de la *Crucifixion* dans la Basilica di Santa Marco, les soldats sont représentés par deux, de façon identique et symétrique. Cependant, la *Crucifixion* de Naples nous montre une centralisation de la figure mongole qui s'inscrit fortement dans l'axe vertical de la scène.

Bien que la figure mongole soit une nouvelle invention dans le thème de la Crucifixion, le peintre lui donne, d'une manière inattendue, un rôle particulier et central. Ce rôle central de la figure mongole dans la scène du partage de la tunique de Jésus s'incarne précisément en trois points : le premier est la position. Elle occupe non seulement une position centrale parmi les soldats, mais elle est aussi le focus central du tableau comme nous avons montré plus haut. Le deuxième est l'apparence. La frontalité de son visage, l'attitude digne et surtout le tapis rouge brodé au fil d'or, signe de pouvoir dans la société iranienne, lui confèrent un statut supérieur aux soldats romains⁵⁰⁷. Le troisième point est l'action. Le Mongol exécute l'action cruciale de la narration et devient le « décideur » parmi les partageants : il tient la courte paille dans ses mains et la tunique de Jésus est posée sur ses genoux.

⁵⁰⁷ C'est un objet qui apparaît également dans le thème de la Madone d'humilité de cette époque qui représente la Vierge sans trône et assise par terre, afin de montrer son humilité ; cependant elle toujours assise sur un coussin ou un tapis afin de traduire discrètement sa dignité. Le haut statut du Mongol est renforcé, en outre, par le traitement de son apparence qui est celle, digne et sérieuse, d'un roi ou d'un prince.

3.4 Variations

La représentation du rôle central de la figure mongole n'existe pas seulement dans notre *Crucifixion* de Naples. Elle apparaît, d'une manière marginale, dans une série de Crucifixions contemporaines à la figure mongole. La richesse de la représentation mérite l'attention.

Pour l'instant, nous ne connaissons que quatre Crucifixions fabriquées à Naples : deux miniatures et deux panneaux, provenant probablement des retables ; une *Crucifixion* de Antonio Veneziano réalisée à la fin du XIV^e siècle à Pisa ; une *Crucifixion* extraordinaire dans l'église supérieure de Sacro Speco de Subiaco. Nous voyons une certaine cohérence dans la représentation de l'apparence du Mongol, remarquées par des traits communs : le chapeau pointu avec bords à revers, les cheveux bouclés tombant sur les épaules, les deux touffes de barbe sur le menton et la robe mongole à col croisé sur le devant. Certaines Crucifixions ont une composition similaire à notre *Crucifixion* de Naples, montrant en même temps une variation sur le traitement des détails.

Il est intéressant de voir une œuvre très proche de notre *Crucifixion*. C'est la *Crucifixion* qui est conservée au Musée du Louvre, réalisée à Naples vers 1330-1335 et attribuée à Giotto et son atelier (fig. 151-152). Les trois soldats sont placés au pied de la croix au premier plan, légèrement séparés de la foule des spectateurs⁵⁰⁸. Le sang du Christ coule le long de la croix, comme une rivière, ruisselle sur la terre vers les soldats qui sont en train de se partager la tunique de Jésus. Deux soldats romains sont vêtus d'une même robe noire qui fait contraste à la singularité du Mongol et montre son rôle central : il s'agenouille au milieu des soldats, vêtu d'une robe mongole et porte un chapeau pointu en rouge. Il porte un manteau drapé sur une épaule, exactement similaire au costume mongol présent dans notre *Crucifixion*. Le peintre représente un moment décisif, notable par l'attitude du Mongol : il tient les dés dans ses mains et se prépare à les jeter sur la

⁵⁰⁸ Giotto e Compagne, *op. cit.*, pp. 176-183.

tunique de Jésus, maintenue par les deux soldats romains devant nos yeux.

Les figures mongoles apparaissent également dans les manuscrits napolitains du XIV^e siècle. Dans le Missel romain, réalisé vers 1360-1365 par l'atelier de Cristoforo Orimina et par l'atelier du « Maître de la Crucifixion d'Avignon »⁵⁰⁹, la composition montre l'influence giottesque : la scène se divise en deux parties, la Vierge et les saintes Femmes se situent dans la partie droite et les soldats se trouvent dans la partie gauche. Toutefois, la représentation du rôle central du Mongol ne devrait pas être ignorée : le Mongol est placé au milieu des soldats. Il tient la tunique de Jésus dans sa main gauche et prend les dés de sa main droite (fig. 153-154). Dans la Bible moralisée en français, réalisée vers 1350, le miniaturiste ne représente pas l'épisode du partage de la tunique, cependant un groupe de personnages mongols au pied de la croix font écho à notre sujet⁵¹⁰. Il est étonnant de remarquer la manifestation du sang de Jésus. Ce sang gracieux s'écoule du corps de Jésus, puis coule le long de la croix jusqu'aux auréoles des saintes Femmes et de la Vierge. Le sang, extrêmement visible sur le fond d'or, noue ainsi un lien entre Dieu et les saintes. Cette rencontre sacrée contraste avec la foule bruyante des non-chrétiens orientaux.

Dans la *Crucifixion* réalisée par Antonio Veneziano à la fin du XIV^e siècle à Pise (fig. 155-156), trois soldats sont assis, à nouveau, au pied de la croix. Le soldat mongol portant un chapeau pointu à bande décorative, est vêtu d'une robe en soie jaune or, qui est peut-être une représentation du *Panno Tartarico*, tissu précieux pour les nobles mongols. Il est assis au milieu des soldats et tient des pailles pour tirer au sort la tunique, les autres soldats tirant une paille dans sa main. La tunique de Jésus est posée sur ses genoux. Il est intéressant de voir que sainte Marie Madeleine se trouve aussi au pied de la croix de l'autre côté. Le peintre construit un contraste entre fidèles et infidèles, entre l'ignorance des soldats et la douleur de Marie Madeleine : elle enlace la croix dans ses bras, avec un regard lamentable vers le spectateur, ses mains touchent le sang de Salut qui ruisselle des

⁵⁰⁹ *Giotto e Compagne, op. cit.*, pp. 214-215.

⁵¹⁰ *Ibid.*, pp. 208-213.

plaies de Jésus.

La *Crucifixion* de Subiaco, réalisée par un maître du Trecento, dans l'église supérieure de Sacra Speco, représente un véritable Mongol « décideur » (fig. 157-158). Le soldat mongol est assis en tailleur, son visage montre des traits typiques de l'Asie centrale, comme nous avons montré plus haut. De plus, il porte une robe à manches longues, décorée de motifs de gouttes d'eau, un motif typique des tissus mongols dans la dynastie *Yuan*. Nous voyons de nouveau une construction étonnante du rôle central du Mongol : il se trouve au milieu des soldats et la tunique est étalée sur ses genoux. Cet effet est renforcé par une composition symétrique : deux soldats de chaque côté tiennent les manches de la tunique en tirant des couteaux, ils regardent vers le Mongol et semblent demander son avis. Le visage du Mongol est serein, il tient un arc dans sa main gauche et fait un geste crucial : sa main droite retient le bras d'un soldat sur son côté droit et arrête le couteau qu'il vient de sortir de sa gaine pour couper la tunique. En même temps, les deux soldats à l'arrière du Mongol adoptent une action opposée : le soldat sur son côté gauche lui offre les dés dans sa main, l'autre sur son côté droit les indique du doigt. Nous voyons un montage spéculaire de deux moments, ou deux temps successifs du récit. En ce sens, le soldat mongol, représenté comme l'axe d'un diptyque, constitue un lien entre deux moments en jouant un rôle de décideur qui arrête la violence et protège la tunique de Jésus.

Dans ces *Crucifixions*, il est étonnant de remarquer quelques points communs dans la représentation du partage de la tunique. D'abord, le Mongol se trouve toujours au milieu des soldats, dans une attitude relativement digne. De plus, par rapport aux soldats romains, le Mongol joue un rôle central. Dans la majorité des cas, la tunique de Jésus et les courtes pailles (ou les dés), double signe crucial au niveau narratif et théologique, sont exposée sur ses genoux pour l'une et tenus dans ses mains pour les autres⁵¹¹. Tout ceci montre une image centralisée du Mongol qui atteint son apogée dans

⁵¹¹ Sauf dans la *Crucifixion* à Subiaco, où nous voyons une autre manière de représenter la centralité absolue de la position du Mongol.

notre *Crucifixion* de Naples. Comme nous l'avons montré, le Mongol n'est pas représenté comme un soldat, mais plutôt comme un roi, qui est assis en tailleur au pied de la croix et dans l'axe central de la scène.

IV. Un geste blasphématoire ou un geste accueillant

À travers les œuvres que nous avons mentionnées ci-dessus, il est étonnant de voir que les peintres tentent d'établir un lien intéressant entre la figure mongole et la tunique de Jésus. Le Mongol semble devenir le personnage qui dit la parole cruciale des Évangiles : « Ne la déchirons pas, désignons par le sort celui qui l'aura » ! Comme nous l'avons montré précédemment, selon l'interprétation de saint Cyprien, la tunique intacte porte la signification de l'unité de l'Eglise qui « ne fut point partagée ». En ce sens, la figure mongole qui décide d'arrêter le déchirement de la tunique, peut être considérée dans une certaine mesure comme une image du protecteur de l'unité de l'Eglise.

De ce fait, l'ambiguïté de l'image est produite dans deux gestes contradictoires : un geste blasphématoire et un geste accueillant qui se superposent dans la figure mongole et impliquent, sans doute, une reconversion significative du geste de la négligence du sacrifice de Jésus, la grâce de Dieu au geste de la manifestation de la tunique de Jésus, le don de Dieu.

D'une part, le Mongol est assis au pied de la croix, un lieu pour la grâce du sang sacré, mais il ignore totalement la Crucifixion de Jésus en croix en jouant aux dés. Dans la société médiévale, la pratique du jeu a été associée avec l'interrogation du hasard⁵¹². Selon Jean-Michel Mehl, ce hasard peut remonter à l'histoire du rapport entre le jeu de dés et la pratique divinatoire depuis l'Antiquité, qui a été considéré comme une prononciation de la volonté divine mais « extorquée ». Cette pensée était toujours active dans le monde médiéval, et dans la communauté chrétienne, interroger le hasard devient une intention

⁵¹² Michel Pastoureau, « L'arrivée du jeu d'échecs en Occident », dans *Une histoire symbolique du Moyen Âge*, Éd. Points, 2014, pp. 273-276.

de contrôler le destin, autrement dit, une manière d'approcher Dieu, ou même d'être Dieu⁵¹³. De plus, la pratique du jeu de dés devint populaire dans la société médiévale, et provoqua le débat, la dispute, et enfin le désordre, s'accompagnant souvent de la tricherie. Les ecclésiastiques étaient vigilants au sujet de l'engouement autour de cette antithèse de la foi. A l'intérieur de la communauté chrétienne, cette pratique a été condamnée et réputée avoir une mauvaise origine : c'est « une invention diabolique » de Lucifer⁵¹⁴. Cette interprétation trouve surtout son image dans les Crucifixions giottesques qui montrent une scène violente et chaotique du partage de la tunique. Dans ce contexte, les soldats jouent un rôle absolument péjoratif. Ils font une pratique blasphématoire au pied de la croix et produisent un trouble dans la scène de la Crucifixion, ignorant la souffrance et le sacrifice du Christ.

D'autre part, la représentation de la figure mongole renforce profondément l'ambiguïté. Dans une certaine mesure, les Mongols ont été considérés comme l'un des ennemis des chrétiens à cette époque, mais ils n'ont pas été représentés sous une image péjorative, ni caractérisante ni enlaidissante ; le peintre nous montre, au contraire, un roi mongol qui « protège » la tunique, autrement dit, l'unité de l'Eglise, et en même temps l'expose et la montre devant les yeux des spectateurs.

Cette ambiguïté de l'image de la figure mongole fait écho à sa position délicate dans le projet de conversion de la mission latine en Orient. Les Mongols jouent un rôle particulier dans le déplacement de la stratégie missionnaire entre les XIII^e et XIV^e siècles : la cible du projet de conversion passe progressivement des païens, les Juifs, les musulmans et les tartares, aux chrétiens orientaux⁵¹⁵ ; l'intention de mission n'est plus seulement la conversion des « infidèles », mais l'union de l'Eglise. Depuis longtemps, l'une des intentions les plus importantes dans les activités missionnaires est de prêcher la foi catholique pour convertir les « infidèles » et les schismatiques⁵¹⁶. Comme nous l'avons

⁵¹³ Jean-Michel Mehl, « Tricheurs et tricheries dans la France médiévale : l'exemple du jeu de dés », dans *Historical Reflections*, Vol.8, No.2, 1981, pp. 3-25, p. 21, p. 23.

⁵¹⁴ Jean-Michel Mehl, *Tricheurs...*, *op. cit.*, pp. 21-23.

⁵¹⁵ Devin DeWeese, « The Influence of the Mongols on The Religious Consciousness of Thirteenth Century Europe », dans *Mongolian Studies* Vol. 5 (1978 & 1979), pp. 41-78, p. 61.

⁵¹⁶ Jean Richard, « Evêchés titulaires et missionnaires dans le Provinciale romanae ecclesiae » (Résumé du mémoire présenté à l'Académie des Inscriptions), dans *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 61, 1949, pp. 227-236.

montré plus haut, à partir du XIV^e siècle, le pape envoya successivement les dominicains et les franciscains à la cour du khan pour convertir les Mongols. Au XIV^e siècle, les activités missionnaires des mendiants dominicains et franciscains s'étendirent sous la direction de la papauté sur la terre orientale, ils élargirent le pouvoir de l'Église jusqu'à la limite du monde : des évêchés et des archevêchés orientaux furent établis les uns après les autres en Perse, en Chine, à travers lesquels un réseau hiérarchique de la chrétienté fut construit successivement en Orient. Cependant, la croyance ambivalente des Mongols constituait un obstacle à l'objectif de la mission et surtout, la conversion à l'Islam de Ghâzân Khan en 1295, qui fit de l'Islam la religion officielle des Il-khans, brisa l'espoir de convertir les Mongols. La papauté changea ainsi la stratégie de mission et tourna progressivement son regard vers les chrétiens orientaux.

Il convient de se demander le rôle joué par les Mongols dans la rencontre entre les chrétiens occidentaux et les chrétiens orientaux ? En effet, ils jouèrent un rôle d'intermédiaire entre les deux forces. L'autorité mongole montra une bienveillance à l'égard des chrétiens en Orient, probablement pour des raisons stratégiques afin d'avoir un allié contre les musulmans. Pendant des siècles, les communautés chrétiennes au Proche-Orient étaient sous la pression de la force islamique. A ce moment-là, la grande puissance des armées mongoles contre les Mamelouks d'Égypte leur donna de l'espoir. Une série d'invasions mongoles sur le territoire islamique, comme la conquête de Bagdad en 1250 et la conquête de Damas en 1260, entraînèrent le massacre des musulmans en protégeant les chrétiens locaux⁵¹⁷. Selon le rapport de l'historien arménien Kirakos de Gandzak (1200-1271) dans son *Histoire des Arméniens*, les chrétiens de l'Eglise syriaque orientale, les Jacobites et les arméniens considèrent ces événements comme une vengeance sur la force musulmane⁵¹⁸. Cette image positive a été renforcée par la diffusion des rumeurs qui confondent le roi mongol avec le prêtre Jean, comme nous avons vu au chapitre V. Même si l'invasion mongole du début du XIII^e siècle apporta un grand désastre à la région mésopotamienne et que les cruelles armées mongoles devinrent un réel

⁵¹⁷ Bertold Spuler, « Le Christianisme chez les Mongols aux XIII^e et XIV^e siècles », dans le *1270-Année Charnière-Mutation et Continues*, Colloques internationaux CNRS, Numéro 558, pp. 47-48.

⁵¹⁸ *Ibid.*, p. 85.

cauchemar pour les habitants locaux, les Mongols changèrent leur visage après la conquête. La tolérance religieuse envers les chrétiens dans les empires turco-mongols était favorable aux communautés chrétiennes locales. Après la fondation de l'Il-khans de Perse, les chrétiens orientaux connurent une période florissante en Asie centrale grâce à la faveur de l'autorité mongole.

Une relation intime fut établie entre la cour mongole et les chrétiens orientaux grâce à l'alliance matrimoniale entre les khans et les princesses de la tribu Kéraït, une tribu turco-mongole d'Asie centrale qui se convertit au nestorianisme vers 1007, apportant du « sang chrétien » à la famille de Gengis khan et provoquant une vive inclination pour le christianisme. Comme nous avons montré plus haut, Tolui khan (1193-1232) épousa Sorgaqtani, princesse de la tribu Kéraït, de religion chrétienne nestorienne. Elle est la mère de Möngke khan, Kubilai khan et Hülegü khan et sa foi nestorienne eut ainsi une influence sur ses fils. Doqouz Khatoun, épouse principale d'Hülegü khan, était aussi une chrétienne nestorienne de la tribu Kéraït qui devint un patronage de l'Eglise syriaque orientale. Elle poussa son fils Abaqa khan à recevoir le baptême pendant sa jeunesse sous le nom de Nicolas et rendit aussi possible le mariage entre Abaqa khan et Marie Paléologue, fille de l'empereur byzantin⁵¹⁹.

D'autre part, les chrétiens en Orient avaient besoin de recevoir l'appui et la protection des forces politiques locales ; en ce sens, les khans mongols intervinrent dans les affaires des communautés chrétiennes comme « protecteurs et patrons » de l'église orientale. Selon Bertold Spuler, ceci signifie certains dangers pour les communautés chrétiennes, mais leur donne plus de bénéfices⁵²⁰. Le 18 mai 1304, Rabban Marcos fut nommé patriarche de l'Eglise syriaque orientale sous le nom de Yahballaha III (1281-1317). Il fut surtout élu du fait de son origine turco-mongole, selon l'explication de l'évêque jacobite Bar Hebreus : « Les rois qui détenaient le pouvoir étaient mongols, et il n'y avait personne en dehors de lui qui connût leurs mœurs, leurs procédés et leur langue »⁵²¹. Il

⁵¹⁹ *Ibid.*, p. 85.

⁵²⁰ Bertold Spuler, *Le Christianisme...op. cit.*, pp. 48-50.

⁵²¹ *Ibid.*, pp.51-52. Voir aussi Paul Pelliot, *Recherches sur les chrétiens d'Asie centrale et d'Extrême-Orient*, Paris, Imprimerie nationale, 1973, pp. 242-243.

avait gagné le respect et l'appréciation des khans, surtout Abaqa khan et Argun khan, et joua un rôle d'intermédiaire entre les Mongols et l'Eglise Romaine.

Ce rapprochement des Mongols et des chrétiens orientaux, dans une certaine mesure, permet aux missionnaires latins de découvrir les communautés chrétiennes lorsqu'ils rencontrent les Mongols, en particulier dans les activités missionnaires en Asie centrale, comme dans la ville de Tabriz, capitale de l'empire Il-khans de Perse. Cette ville reste une position importante pour les activités des chrétiens orientaux en Asie centrale. Selon la description de Civitas Thauris, elle était un centre d'activité de l'Eglise syriaque orientale (les nestoriens). En même temps, sa position est également prise en considération par l'Eglise syriaque occidentale (les Jacobites monophysites)⁵²². De plus, la communauté grecque tenait également une relation intime avec la ville de Tabriz. Depuis la fin du XII^e siècle, l'empereur Michel VIII Paléologue envoya successivement des ambassadeurs à la cour du khan et sa fille Marie Paléologue, mentionné ci-dessus, fut envoyée en 1265 pour établir une alliance matrimoniale avec la famille du khan⁵²³. A la cour du khan, cette princesse byzantine s'engagea dans le développement de la communauté chrétienne pendant toute sa vie et elle construisit une église grecque à Tabriz⁵²⁴.

Lorsque les premiers missionnaires franciscains et dominicains visitèrent la cour de Güyük khan, ils furent étonnés de découvrir les communautés chrétiennes qui vivaient au cœur de l'Asie centrale. Il y avait des chrétiens qui avaient été déportés pendant l'invasion mongole et des chrétiens orientaux qui fréquentaient la cour du khan. Les chrétiens latins s'émerveillèrent de connaître ce royaume chrétien en Orient et le considérèrent comme l'héritage des Rois Mages⁵²⁵. La mission de Guillaume de Rubrouck mena des recherches sur la situation des communautés chrétiennes sur la terre orientale. Il décrit le palais du

⁵²² Johannes Preiser-Kapeller, « Civitas Thauris... », *op. cit.*, pp. 267-270.

⁵²³ La princesse ne s'est pas mariée avec Hülegü à cause de la mort d'Hülegü et elle s'est mariée avec Abaqa, fils d'Hülegü.

⁵²⁴ *Ibid.*, pp. 270-271.

⁵²⁵ Jean Richard, *La Papauté et les Missions d'Orient au Moyen Age XII^e-XIV^e siècles*, Collection de l'Ecole française de Rome, 1977, p. 75.

khan « comme une église » et raconta en détail le sacrement de la communauté nestorienne le jour de la Pâque à la cour à Caracorum :

[...] Il se trouvait alors une grande multitude de chrétiens : Hongrois, Alains, Ruthenes, Géorgiens, Arméniens...Ils reconnaissaient devant nous que l'Eglise romaine était la tête de toutes les églises et qu'eux-mêmes devraient recevoir leur Patriarche du Pape, si les chemins étaient franchissables [...] ⁵²⁶

En Europe, d'autre part, les chrétiens orientaux, en tant qu'ambassadeurs envoyés par les khans d'Il-khans de Perse, furent bien accueillis par le pape et les rois chrétiens et ils eurent l'occasion d'assister au deuxième concile de Lyon. Leur visite révèle plus ou moins le désir de réunion avec le siège de Rome. Pendant la visite de Rabban Sauma à Rome, en tant qu'ambassadeur d'Argun Khan et du patriarche de l'Eglise orientale ⁵²⁷, il célébra la messe en présence du pape Nicolas IV, ce qui fut considéré comme un signe d'union. Le pape envoya la tiare, l'anneau et la bulle à Yahballaha III pour montrer « l'autorité patriarcale sur tous les Orientaux » ⁵²⁸. En 1304, Yahballaha III rencontra un dominicain à Maraghah, un centre nestorien en Il-khans de Perse, et rapporta une lettre, aujourd'hui conservée au Vatican, au dominicain Benoît XI pour le féliciter de son l'accession au trône pontifical, dans laquelle il reconnaît la primauté du pape et le considère comme « suprême et père universel de tous les chrétiens » et « vicaire universel de Jésus-Christ sur tous les fidèles de l'Orient à l'Occident » ⁵²⁹.

A partir de cette période, grâce aux rencontres « inattendues », nous voyons une urgence de la part de la papauté à s'associer avec les communautés chrétiennes en Orient, comme les chrétiens grecs, coptes et arméniens, pour fortifier l'Eglise et pour établir une

⁵²⁶ Guillaume de Rubrouck, *Voyage dans l'Empire Mongol (1253-1255)*, traduction et commentaire de Claude et René Kappler, préface de Jean-Paul Roux, Payot, Paris, 1985, p. 194.

⁵²⁷ Sur la visite de Rabban Sauma, voir aussi le chapitre I, p. 46.

⁵²⁸ Jean Richard, *La Papauté et les Missions d'Orient au Moyen Âge (XII^e-XIV^e siècles)*, Collection de l'Ecole française de Rome, 1977, pp. 108-109 ; voir aussi *Histoire de Mar Yahballaha et de Rabban Sauma : un oriental en Occident à l'époque de Marco Polo*, traduction du syriaque, introduction et commentaire par Pier Giorgio Borbone, traduit de l'italien par Egly Alexandre, Harmattan, 2007, p. 108.

⁵²⁹ *Ibid.*, pp. 80-82 ; voir aussi Jean Étèveaux, Philippe Barbarin, *Histoire des missions chrétiennes*, édition Saint-Augustin, 2004, p. 78; Jean Richard, *La Papauté et les Missions d'Orient au Moyen Âge (XII^e-XIV^e siècles)*, Collection de l'Ecole française de Rome, 1977, p. 111.

« Eglise du monde » devant la menace de la force musulmane⁵³⁰. En 1318, la fondation du nouvel archevêché dans la ville de Sultanieh participa dans une certaine mesure au grand projet d'union de l'Eglise⁵³¹. Les chrétiens locaux, en particulier les moines arméniens participèrent à l'entretien du système ecclésiastique sur la terre lointaine de la papauté, avec les soutiens des frères dominicains⁵³².

Il est intéressant de constater ainsi qu'un lien se forme ainsi entre les Mongols, les chrétiens occidentaux et les chrétiens orientaux. Comme nous l'avons montré, les Mongols semblent tenter de trouver leur place entre ces deux pouvoirs, les chrétiens orientaux et les chrétiens occidentaux, et lancer la collaboration avec eux pour contrer les Mamelouks d'Egypte. Dans une certaine mesure, l'occasion de l'union est née dans cette urgence de l'alliance. Les Mongols utilisent leur relation étroite avec les chrétiens orientaux pour montrer leur foi de la coopération. Argun Khan a choisi, par exemple, en suivant les conseils de Yahballaha III, un nestorien Rabban Sauma pour visiter le pape et les rois chrétiens. En même temps, les chrétiens orientaux ont tenté de montrer au pape une image positive du Mongol pour pousser l'alliance entre les Mongols et les chrétiens occidentaux. C'est ce qu'indique la lettre de Sempad le Connétable adressée à Henri I^{er} de Chypre :

« Nous avons trouvé moult de crestiens dispers et esendus par la terre d'Orient et moult de églizes hautes et beles... Li crestien d'Orient sont venu au roi Cham (khan) des Tartarins qui maintenant règne(Guyuk), lesquels il a reçu à grant honeur et leur a donné franchise et fait crier partout que nulz ne soit si hardis qui les courouce, ne de fait ne de paroles. »⁵³³

En ce sens, l'occasion de l'union de l'Eglise du XIV^e siècle se forge, dans une certaine mesure, dans les rencontres entre les missionnaires latins et les Mongols, et dans

⁵³⁰ Francis Rapp, *L'Eglise et la Vie Religieuse en Occident A La Fin du Moyen Âge*, Presses universitaires de France, 1971, p. 164.

⁵³¹ Jean Richard, *La Papauté...op. cit.*, p. 169.

⁵³² Johannes preiser-kapeller, « Civitas Thauris... », *op. cit.*, p. 288.

⁵³³ René Grousset, *Histoire des croisades et du royaume franc de Jérusalem*, vol III. Paris, Perrin, 1936, p. 527.

l'urgence de l'alliance entre les Mongols, les chrétiens orientaux et la papauté, dans laquelle nous voyons le rôle ambigu des Mongols : c'est la défaite de conversion. Cependant, en même temps, la terre d'Orient sous le gouvernement des khans mongols, en particulier les archevêchés Tabriz et Sultanieh, propose une terre fertile au développement des communautés chrétiennes orientales. L'image ambiguë du Mongol dans les Crucifixions au XIV^e siècle qui superposent l'image blasphématoire et l'image accueillante, fait écho à leur rôle délicat dans l'histoire de la mission latine en Orient : le roi mongol tourne le dos à la croix, il ignore toujours la grâce de Dieu et ne peut pas reconnaître le Fils de Dieu, mais il expose la tunique « non-déchirée » de Jésus sur ses genoux, ce qui manifeste le nouvel espoir né dans son royaume : l'unité de l'Eglise.

Conclusion

La figure mongole dans les Crucifixions du XIV^e siècle peut être considérée comme une image « condensée » qui est donc construite par les deux sentiments mélangés des chrétiens médiévaux : l'horreur de l'ennemi à la fin des temps et l'espérance apocalyptique de la mission du monde. La tension entre l'horreur et l'espoir se visualise subtilement dans la scène du partage qui produit discrètement une image ambiguë. En tant que non-chrétien refusant l'amour de Dieu, la figure mongole joue au premier regard un rôle péjoratif dans la Crucifixion ; mais sa position délicate dans l'histoire de la mission chrétienne lui offre un rôle particulier : un roi-présentateur. Il est ainsi difficile de tirer une conclusion : est-ce les motifs de roi des manuscrits persans qui inspirent les peintres italiens à créer ce rôle dans la Crucifixion, ou plutôt l'importance du Mongol dans le contexte historique qui les conduit à représenter le Mongol comme un roi ? De toute façon, ce sentiment entremêlé influence dans une certaine mesure le choix et l'usage de l'image de la part du peintre.

Même si l'apparition de l'image du Mongol dans le thème de la Crucifixion est éphémère, elle laisse la trace dans l'iconographie chrétienne et cette image de l'altérité

se prolonge, mais de manière différente, dans les Crucifixions du XV^e siècle. Il est intéressant de voir que d'autres étrangers, les musulmans, les Juifs et les Noirs entrent dans la scène de la Crucifixion et deviennent les nouveaux « partageants ». Dans la *Crucifixion* réalisée par le Maître de la Sainte Véronique vers 1415, un groupe de soldats orientaux joue aux dés dans la marge droite du tableau (fig. 159). Le peintre semble mélanger tous les attributs exotiques et bizarres pour représenter une fête de l'altérité : le visage grotesque, la peau foncée, le turban, le casque à pointe et le chapeau de clown. Cette altérité nous permet d'identifier les non-chrétiens autour de la croix. Même le porte d'éponge, qui se trouve au pied de Jésus crucifié et lui tend une éponge pour lui donner à boire du vinaigre, porte un casque avec des rubans. Ainsi, la valeur ambiguë de la figure mongole est remplacée par une valeur absolument péjorative, afin de séparer le Soi et l'Autre, les chrétiens et les non-chrétiens.

Conclusion

Image oscillatoire

En marge de la *Crucifixion de saint Pierre* de Giotto, un Mongol, représenté de profil, tend son cou vers l'avant et pose une main sur son sein. En suivant son regard attentif, nous voyons la scène du martyre. Son visage calme semble cacher ses sentiments. Est-il touché par le sacrifice du saint et décide-t-il de se convertir au christianisme ? Ou a-t-il toujours des hésitations ? Cette figure nous donne une sensation incertaine et ambiguë qui est un résumé de la représentation du Mongol. Il s'agit d'une image oscillatoire qui s'imprègne dans le rythme ou le mouvement vivant de la mémoire, de l'imaginaire, du sentiment, de l'attitude et du regard.

I. La tension entre l'ennemi et l'allié

Le « sauvage », la « cruauté », le « monstre » etc. Les soldats mongols dans l'illustration de la *Grande Chronique* de Matthieu Paris nous montrent un Autre « classique ». C'est une image de l'Autre sans « Autre », un miroir qui ne montre pas le visage du Mongol, mais le visage de Soi. Cette image spéculaire est construite par la peur et la terreur des anciens ennemis des chrétiens qui se sont inscrites précisément dans la mémoire. De ce fait, comme nous l'avons vu dans les vignettes de Matthieu Paris puisent dans le répertoire de l'imaginaire des hommes médiévaux et y choisissent les éléments les plus désagréables et les plus épouvantables pour inventer l'image du Mongol, autrement dit, « l'altérité interconnectée » pour reprendre le terme de Victor I. Stoichita⁵³⁴.

En ce sens, construire un Autre, c'est construire une image de la dissemblance qui comporte des éléments adversaires de Soi. Nous voyons ainsi les traits partagés avec les images des ennemis médiévaux : les Juifs, les musulmans, le monstre cannibale, Gog et Magog... D'une part, nous les sentons différents par leur apparence disgracieuse et bizarre : le visage de profil, le nez crochu du Juif, le chapeau pointu... D'autre part, nous

⁵³⁴ Victor I. Stoichita, *L'image de l'Autre : Noir, Juifs, Musulmans et « Gitans » dans l'art occidental des Temps modernes 1453-1789*, Editions Hazan, 2014, p. 31.

nous étonnons de leurs actes condamnables : le massacre sanglant et le banquet cannibale. Par ailleurs, une séparation se construit entre Soi et l'Autre dans la scène. Comme dans la *Légende d'Alexandre le Grand* où Gog et Magog ont été enfermés derrière des murailles dans le Grand Caucase, les Mongols ont été isolés par le grand cheval, une « muraille » discrète dans la composition qui permet de visualiser cette séparation. Construire une image de la dissemblance, c'est créer une muraille psychologique entre Soi et l'Autre. Les visages et les actes constituent tous deux cette « muraille » qui est faite pour nous aider à identifier le danger, pour nous protéger, et pour nous éliminer notre peur. Fantastiquement, la peur est montrée dans les images pour chasser la peur de la fin des temps au plus profond du cœur des hommes médiévaux. Dans une certaine mesure, l'image du Mongol chez Matthieu Paris est totalement confuse et inconnue, nous ne voyons pas un nouvel étranger, nous ne voyons que la peur depuis les temps anciens survivre et prendre forme dans les images.

A partir du XIV^e siècle, nous rencontrons une nouvelle image du Mongol qui est totalement différente de celle de Matthieu Paris. Les peintres italiens portent attention à la dimension ethnique dans leurs représentations : les yeux bridés, le chapeau pointu avec un double bord à revers, la robe mongole... Ils n'empruntent plus les images des ennemis et ne représentent pas un monstre imaginaire, mais montrent un vrai portrait du Mongol, ou autrement dit, une image qui montre leur nouvelle connaissance du monde.

Accompagnant ce changement de l'apparence, un changement de rôle s'observe. Le rôle absolument péjoratif du Mongol du XIII^e siècle est remplacé par des rôles variables, souvent neutres, voir même positifs. Le déplacement du rôle donne une visibilité au changement d'attitude envers les Mongols. Il se passe au travers des contacts entre les chrétiens occidentaux et les Mongols entre les XII^e aux XIV^e siècles, et surtout dans l'apparition des Mongols dans la vision missionnaire des deux ordres mendiants du Moyen Âge : les franciscains et les dominicains. A cette époque, les Mongols devinrent la cible du projet de conversion des missionnaires franciscains et dominicains. En ce sens, ils ne demeurent plus dans l'imaginaire des hommes médiévaux, mais entrent dans une relation

réelle avec des chrétiens occidentaux. L'ennemi imaginaire se transforme en cible de conversion, pour aller plus loin, en allié potentiel.

Ces images mongoles participent de la construction de l'image du pouvoir et de l'espoir de cette époque. Il s'agit en premier lieu d'un espoir de convertir les Mongols. Après la découverte des communautés chrétiennes dans le vaste empire mongol, cet espoir grandit progressivement et devient une ambition de convertir les chrétiens orientaux et d'établir une « Eglise du monde ». Il implique en même temps l'extension du pouvoir de la papauté jusqu'à la limite du monde. En ce sens, les rois mongols et leurs compagnies mongoles dans l'*Adoration des Rois Mages*, les figures orientales dans la chapelle des Espagnols, et le Mongol dans les *Crucifixion* font partie, d'une manière variable, de la manifestation du triomphe de christianisme dans le monde.

II. La tension entre l'être regardé et le regarder

Le regard est la plus belle rencontre entre Soi et l'Autre. Notre regard peut traverser l'obstacle, pénétrer dans l'espace de l'Autre et le toucher sans contact physique. De ce fait, le regard devient un enjeu dans la construction de l'image du Mongol. Dans certains cas, il s'agit du même regard que celui du personnage d'un tableau qui conduit notre regard, celui de spectateur, à voir le sujet du tableau.

Dans l'illustration de la *Grande Chronique*, l'ajout du regard effrayé de la femme captive, un regard contemporain, est une pure invention de Matthieu Paris, car c'est un détail absent dans le texte du manuscrit mais sans doute essentiel dans la construction d'une image de l'Autre. Ce regard transforme la scène cannibale des Mongols en objet du regard. Il est témoin *in situ* d'une rencontre avec l'Autre et il conduit le regard des spectateurs, des hommes médiévaux, devant la vignette à connaître, à confirmer et à affronter ce nouvel Autre de cette époque. Cela donne une nature supplémentaire aux Mongols : ils sont regardés et surveillés.

Le changement du rôle du Mongol au XIV^e siècle s'accompagne d'un déplacement du regard. Nous voyons les spectateurs mongols devant la scène du martyre, les Mongols au

pieu de la croix dans la *Crucifixion*, les Mongols devant le tombeau du Christ dans la *Résurrection*, les Mongols devant la porte du cénacle dans la *Pentecôte*, et les rois mongols et leurs compagnons devant l'enfant Jésus dans l'*Adoration des Rois Mages*. Les peintres italiens du XIV^e siècle semblent tenter de créer un espace pour le regard de l'Autre dans l'espace divin du récit traditionnel de la chrétienté, dans lequel les Mongols n'ont pas été représentés dans un rôle passif et objet du regard, mais ils se transforment en prenant un rôle actif, en spectateurs qui portent un regard curieux et qui nous conduisent à voir le sujet du tableau. Ils s'intègrent aux moments sacrés de la chrétienté et participent ainsi à la construction de la mémoire et de l'imagination de « notre » histoire sacrée. Ainsi, l'isolation et la marginalité sont remplacées par la participation. Les Autres qui se construisent souvent en marge s'approchent de « notre » espace et essaient de toucher la divinité à travers leur regard. Devant le tableau, le regard des Mongols devient « Notre » regard ! C'est précisément ce regard de l'Autre qui augmente la valeur du témoin et qui manifeste le triomphe de la chrétienté.

En ce sens, le roi mongol dans la *Crucifixion* de Naples constitue un cas paradoxal. Il ne se trouve pas du tout dans la position marginale, comme les autres ennemis du chrétien, mais au centre du tableau. Dans la foule des spectateurs autour de Jésus crucifié, ce sont les seules figures « sans regard ». Ils ignorent le sacrifice de Jésus en montrant sa tunique glorifiée qui attire le regard des spectateurs. Ce jeu du regard devient une piste qui nous fait voir la complexité du contexte.

III. Transformation : la tension entre l'altérité et l'intégration

Il apparaît une tension dans les processus artistiques qui touche la question de la représentation. Pour construire l'image du Mongol, les peintres et les illustrateurs sont face à une tension entre l'altérité et l'intégration. Cette exigence d'intégration les conduit à adapter les images, c'est-à-dire, construire l'altérité dans « notre culture » accompagnent toujours l'opération qui vise à nous faire se ressembler et à nous rapprocher. C'est un processus de transformation qui nous permet de le reconnaître et

l'emprunte pour exprimer « notre pensée » et « notre sentiment ». D'autre part, cette exigence d'intégration invite la figure mongole à faire partie dans « notre connaissance » et à trouver sa place dans « notre culture » et « notre tradition ». Dans l'art chrétien, les Mongols jouent des rôles, négatifs ou positifs, dans les thèmes chrétiens en gardant leur altérité. Dans certains cas, ils partagent leur regard avec « nous », comme les spectateurs mongols dans la scène de la Crucifixion et de la scène du martyre.

Un exemple nous permet d'observer en détail cette transformation. Il s'agit du *Codice Cocharelli*⁵³⁵, comme nous avons vu plus haut, un manuscrit réalisé entre les années 1314 et 1324 et commandé par les Cocharelli, une riche famille de banquiers génois, pour l'enseignement de leurs enfants comme « un manuel scolaire à usage privé »⁵³⁶. Ce manuscrit est célèbre par la figuration, d'une manière « encyclopédique » et nouvelle pour cette époque, des arbres, des insectes, des animaux exotiques, ainsi que des « nouveaux étrangers » dans les miniatures et dans les ornements du manuscrit. Par exemple, nous y voyons la représentation d'animaux d'origine orientale, comme des éléphants blancs et des grues dans la marge des pages qui offre un nouveau paysage pour les hommes médiévaux.

Parmi les feuillets du manuscrit, un traité des sept péchés capitaux représente un banquet gourmand du khan mongol sur la page du péché de gourmandise : le khan porte un grand vase à vin. A ses deux côtés, deux courtisans mongols engloutissent leur nourriture. L'un tient un couteau dans la main gauche et un gigot d'agneau ou de veau dans la main droite ; l'autre ronge un os de la main droite et tient un vase à vin dans la main gauche. Devant eux, se trouvent deux grands vases remplis de poulets décapités et d'un crâne d'agneau, avec des couteaux sur la viande. Autour d'eux, des chiens se battent pour manger le reste de la nourriture.

Comme nous avons vu au chapitre III, le banquet barbare, sauvage, voire même

⁵³⁵ Chiara Concina, « Unfolding... », *op. cit.*, p. 196.

⁵³⁶ Colette Bitsch, « Le Maître du codex Cocharelli : enlumineur et pionnier dans l'observation des insectes », dans Laurence Talairach-Vielmas & Marie Bouchet eds, *History and Representations of Entomology in Literature and the Arts*, Bruxelles : Peter Lang, 2014 ; voir aussi « Des sciences naturelles avant la lettre : le surprenant bestiaire des Cocharelli », enregistré dans le site internet du Museum de Toulouse : <https://www.museum.toulouse.fr/-/des-sciences-naturelles-avant-la-lettre-le-surprenant-bestiaire-des-coharelli->

cannibale du Mongol était un sujet fréquent dans les récits de voyage en tant que nouvelles informations sur ces peuples lointains et sur le nouveau monde oriental qui s'incorpore dans une certaine mesure dans le système de la connaissance des hommes du Moyen Âge. Guillaume de Rubrouck donne une description détaillée de la nourriture des Mongols dans son récit de voyage qui fait écho à notre image :

[...] A propos de leurs nourritures et victuailles, vous saurez qu'ils mangent indifféremment la viande de bêtes mortes ou tuées [...] De la viande d'un seul mouton ils nourrissent cinquante à cent hommes : en effet, ils la coupent menu dans une écuelle avec du sel et de l'eau; ils ne font pas d'autre sauce; avec une petite fourchette qu'ils fabriquent à cet usage, du genre de celles que nous utilisons pour manger les poires ou les pommes cuites au vin, ou avec la pointe d'un couteau, ils offrent à chacun une bouchée ou deux, selon le nombre des convives. Avant qu'on serve la viande du mouton, le maître choisit ce qui lui plaît, et s'il donne à quelqu'un morceau de choix, il faut que celui-ci seul le mange [...]⁵³⁷

Nous trouvons également des descriptions similaires dans le récit de voyage de Jean de Carpin :

[...] Ils n'usent pas de nappes ni de serviettes. Ils n'ont ni pain, ni légumes, ni plantes potagères, ni rien de tel, sauf la viande dont ils mangent si peu que d'autres pourraient à peine en vivre. Comme ils se salissent beaucoup les mains avec le jus des viandes quand ils en consomment, ils s'essuient à leurs guêtres, à l'herbe ou quelque part. Ils gardent habituellement avec soin de petits chiffons avec lesquels il s'essuient les mains quand ils mangent de la viande. L'un coupe et un autre prend les morceaux à la pointe du couteau ; il les présente à chacun, beaucoup à celui-ci, moins à celui-là, selon qu'on veut faire plus ou moins d'honneur à tel ou tel [...]⁵³⁸

⁵³⁷ Guillaume de Rubrouck, *Voyage dans l'empire mongol (1253-1255)*, Traduction et commentaire de Claude et René Kappler. Payot, Paris, 1985. pp. 94-95.

⁵³⁸ Jean de Plan Carpin, *Histoire des Mongols*. Traduit et annoté par Dom Jean Becquet et par Louis Hambis, Librairie D'Amérique et D'Orient, Adrien-Maisonneuve, Paris, 1965. p. 48.

Par ailleurs, dans la marge d'une autre page du manuscrit concernant le péché d'envie, l'illustrateur représente un roi ou un noble mongol, entouré par deux femmes, probablement ses épouses. Cela nous rappelle la coutume de la polygamie chez les Mongols qui a été soulignée, comme leur nourriture, à plusieurs reprises dans les récits de voyage :

[...] Ils n'ont point en horreur la polygamie. Au contraire, chacun peut avoir une ou plusieurs épouses [...] ⁵³⁹

[...] Pour les épouses, chacun en a autant qu'il peut en entretenir, tel cent, tel cinquante, tel dix, l'un davantage et l'autre moins. En général, ils marient avec toutes leurs parentes sauf leur mère, leur fille ou leur sœur utérine. Mais ils peuvent épouser des sœurs nées seulement du même père, et aussi les épouses de leur père après sa mort [...] ⁵⁴⁰

L'altérité existe dans l'apparence exotique et la vie barbare et sauvage des Mongols : leur nourriture, leur façon de manger, leur polygamie et leurs unions consanguines. Tout cela constitue de nouvelles connaissances, comme les animaux exotiques dans les autres pages du manuscrit, qui permettent aux hommes médiévaux d'explorer le nouveau monde et de s'identifier eux-mêmes dans cette « invasion » de l'Autre. Dans le *Codex Cocharelli*, ces nouvelles connaissances circulent dans les récits de voyage et dans les images qui font partie de l'enseignement du christianisme. Elles sont empruntées ici par l'illustrateur pour faire illusion au péché de gourmandise et au péché d'envie. Cet essai inventif d'intégrer l'image du Mongol au monde chrétien devint une transformation inventive qui utilise ce nouveau visage pour stimuler l'imagination et pour renfoncer ainsi l'efficacité de l'image. Enfin nous voyons un Mongol lointain et proche, étrange et familier, dissemblable et semblable

⁵³⁹ Matthieu Paris, *Grande Chronique*, op. cit., Tome 6, p. 6.

⁵⁴⁰ Jean de Plan Carpin, *Histoire ...op. cit.*, p. 32

Bibliographie

Agnes de Baynast

« Les Mages comme figure de la conversion dans l'Antiquité tardive », *Les (Rois) Mages*, Collection Graphe, Volume 20, Artois Presses Université, 2011

Alexandr Osipian

« Armenia Involvement in the Latin-Mongol Crusade, Uses of the Magi and Prester John in Constable Smbat's Letter and Hayton of Corycus's "Flos historiarum terre orientis," 1248-1307 », *Medival Encounters*, 20, 2014

Alexandre Negel

« Twenty-five notes on pseudoscript in Italian art », *Anthropology and aesthetics* 59-60, 2011

Andrea De Marchi

« Un insolito polittico domenicano e uno sguardo fresco sulla pittura ligure del primo Trecento », *Paragone arte*, 121 (783), Maggio 2015

Andrew Runni Anderson

« Alexander at the Caspian Gates », *Transactions and Proceedings of the American Philological Association*, Vol. 59, 1928

André Vauchez

Prophètes et prophétisme, 2012

Anne Dunlop

« European Art and the Mongol Middle Ages: Two Exercises in Cultural Translation », 《 美育学刊 》, 2015

Anne Mc Clanan

« The Strange Lands of Ambrogio Lorenzetti », *The Art, Science, and Technologie of Medieval Travel*. Robert Bork et Andrea Kann ed., Ashgate Publishing Company, 2008

Basil Gray

The World History of Rashid Al-Din: A Study of the Royal Asiatic Society, Manuscript,
Londre: Faber & Faber Limited, 1978

Bertold Spuler

*Le Christianisme chez les Mongols aux XIIIe et XIVe siècles, le 1270-Année Charnière-
Mutation et Continues*, Colloques internationaux CNRS, Numéro 558

Bernard Berenson

« A Sienese Painter of the Franciscan Legend », *Burlington Magazine*, Octobre 1908

Benoît Van den Bossche

« La glorification de saint Thomas d'Aquin à Santa Maria Novella », la Séminaire d'histoire
de l'art du Moyen Âge, Université de Liège, 2012

Cathleen S. Hoeniger

« Cloth of Gold and Silver : Simone Martini's Techniques for Representing Luxury Textiles », *Gesta*, Vol. 30, No. 2, 1991

Carboni, Stefano et Qamar Adamjee

« Folios from the Great Mongol Shahnama (Book of Kings) », *Heilbrunn Timeline of Art
History*, oct., 2000

Caroline Walker Bynum

Wonderful Blood : Theology and Practice in Late Medieval Northern Germany and Beyond,
University of Pennsylvania Press, 2007

Charles-Gaspar de La Feuille

Théologie du Cœur et de l'Esprit, par le R. P. C.-G. de La Feuille, tome premier : du symbole,
Neuvième Edition, Nancy : chez Jean-Bapt. Cusson, Imprimeur-Libraire de S.A.R., 1724

Charles Verlinden

« Esclaves alains en Italie et dans les colonies italiennes au XIVe siècle », *Revue belge de
philologie et d'histoire*, Vol. 36, No. 2, 1985

Chantal lemercier-quelquejay

La Paix mongole : questions d'histoire, Flammarion, 1970

Chiara Concina

« Unfolding the Cocharelli Codex : some preliminary observations about the text, with a theory about the order of the fragments », dans *Medioevi. Rivista di letteratura e culture medievali*, 2, 2016

Chiara frugoni

le Moyen Âge par ses images. Tradui de l'italien par Lucien d'Azay. Paris, Les Belles Lettres, 2015

Chrisopher Dawson

La Mission to Asia, London, university of Toronto Press, 1980

Christine Gadrat

Une Image de l'Orient au XIVe siècle : les Mirabilia descripta de Jordan Catala de Sévérac, École des Chartres, 2005

« La description des religions orientales par les voyageurs occidentaux et son impact sur les débats théologiques », dans *Ritus infidelium : Miradas interconfesionales sobre las prácticas religiosas en la Edad Media. Acte du colloque « La perception des religions orientales par les voyageurs occidentaux en Orient et leur impact sur les débats théologiques »*, MARTÍNEZ GÁZQUEZ, José et TOLAN, John Victor (éd.), Barcelone, 2010

« Des Nouvelles D'Orient : Les Lettres Des Missionnaires et Leur Diffusion en Occident (XIIIe-XIVe SIÈCLES) », Joëlle Ducos, Patrick Henriët ed., *PASSAGES-Déplacements des hommes, circulation des textes et identités dans l'Occident medieval. Acts du Colloque de Bordeaux*, MÉRIDIENNES, 2013

« Avignon, porte pour l'Orient (première moitié du XIV^e siècle) ». Elisabeth. Malamut et Mohamed Ouerfelli. *Villes méditerranéennes au Moyen-Age*, Presses Universitaires de Provence, 2014

Christiane Klapisch-Zuber

Le Voleur de Paradis : le Bon Larron dans l'Art et La société (XIVe-XVIe Siècles), Paris, Alma, 2015

Contadini, Anna

« Translocation and Transformation : Some Middle Eastern Objects in Europe », *The Power of Things and the Flow of Cultural Transformation. Art and Culture between Europe and*

Asia, Lieselotte E. Saurma-Jeltsch and Anja Eisenbeiss, ed., Berlin-Munich : Deutscher Kunstverlag, 2010

Dashdondog Bayarsaikhan

« Submissions to the mongol empire by the Armenians », 《 藏蒙季刊 》, Vol.18, No.3

Daniel Rosso

« Religion civique et art monumental à Florence au XIV^e siècle. La décoration peinte de la salle capitulaire à Sainte-Marie- Nouvelle », *La religion civique à l'époque médiévale et moderne (chrétienté et islam)*, Actes du colloque organisé par le Centre de recherche « Histoire sociale et culturelle de l'Occident. XII^e-XVIII^e siècle » de l'Université de Paris X-Nanterre et l'Institut universitaire de France (Nanterre, 21-23 juin 1993), Rome : École Française de Rome, 1995

David Talbot Rice

The Illustrations to the World History of Rashid Al-Din, ed., Basil Gray, Edinburgh University Press, 1976

David Morgan

« Prester John and the Mongol », Charles F. Beckingham and Bernard Hamilton ed., *Prester John, the Mongols, and the ten lost tribes*, Variorum, 1996

Debra Higgs Strickland

Saracens, Demons, Jews : Making Monsters in Medieval Art, Princeton University Press, 2003

Denise Aigle

« De la "non négociation" à l'alliance inaboutie. Réflexions sur la diplomatie entre les Mongols et l'Occident latin », *Oriente Moderno*, 1998

« The Letters of Eljigidei, Hülegü and Abaqa : Mongol overtures or Christian Ventriloquism ? », *Inner Asia*, 2005

The Mongol Empire between Myth and Reality : Studies in Anthropological History, Brill, 2014

« The Mongols and the legend of Prester John », *The Mongol Empire between Myth and Reality : Studies in Anthropological History*, Brill, 2014

Diana, Norman

« The Three Cities Compared : Patrons, Politics and Art », Diana Norman, *Siena, Florence and Padua : Society and Religion 1280-1400*, Yalu University Press, 1995

Didier Gazagnadou

« Les postes à relais de chevaux chinoises, mongoles et mameloukes au XIIIe siècle : un cas de diffusion institutionnelle », *la circulation des nouvelles au Moyen Age, XXIVe Congrès de la S.H.M.E.S*(Avignon, juin, 1993), Ecole française de Rome, Rome, 1994

Dominique Thiébaud

Giotto e Compagne, sous la direction de Dominique Thiébaud, Paris : Musée du Louvre, 2013

E.J. Van Donzel

Gog and Magog in Early Eastern Christian and Islamic Sources Sallam's Quest for Alexander's Wall, E.J. Van Donzel and A.B. Schmidt ed., E. J. van Donzel, 2009.

Eliana Corbari

Vernacular Theology : Dominican Sermons and Audience in Late Medieval Italy, Bristol University, Ph.D. diss., 2007

Etienne, Hubert

« Rome des Jubilés », *Médiévales*, Vol. 20, No.40, 2001

E. Randolph Daniel

The Franciscan Concept of Mission in the High Middle Ages, The University Press of Kentucky, 1975

Felicitas Schmieder

« Nota sectam maometicam atterendam a tartaris et christianis The Mongols as non-believing apocalyptic friends around the year 1260 », *Journal of Millennial Studies*, 1998

« Tartarus valde sapiens et eruditus in philosophia. La langue des missionnaires en Asie », *Actes des congrès de la Société des historiens médiévistes de l'enseignement supérieur public, 30e congrès*, Göttingen, 1999.

« The moment of the Mongols or When Europe grew out of its infancy », *bulletin of Wasoeda Institute for Mongolian Studies*, 3, 2006

« Christians, Jews, Muslims and Mongols : fitting a foreign people into the Western Christian apocalyptic scenario », *Medieval Encounters*, 12,2, 2006

Francesca Fabbri

« Codice Cocharelli fra Europa, Mediterraneo e Oriente », *La pittura in Liguria. Il Medioevo*, a cura di A. De Florian, G. Algeri, Genova, 2011

Franz Cumont

« L'Adoration des Mages et l'Art triomphal de Rome », *Memorie della Pontificia Accademia Romana di archeologia*. Volume. III. Issue. 3

Frederick Spanheim

D.D, Ecclesiastical Annals from the Commencement of Scripture History to the Epoch of the Reformation, Oxford, 1840

Frederick Tristan

Les Premières Images Chrétiennes : du symbole à l'icone, Iles. -Vies., Fayard, 1996

Gardner J.

« Andrea di Bonaiuto and the Chapterhouse Frescoes in S. Maria Novella », *Art History*, 11, 2, 1979

George D. Painter

« The Tartar Relation : Edited, with introduction, translation, and commentary », R.A.Skelton, Thomas E. Marston, et George D.Painter ed., *The Vinland map and the Tartar Relation*, New Haven and London/ Yale University Press, 1995

Georgy Guzman

« Reports of Mongol Cannibalism in the 13th Century Latin Sources : Oriental Fact or Western Fiction ? », Scott Westrem, ed., *Discovery New World : Essays on Medieval Exploration and Imagination*, New York : Garland, 1991

George Cary

The Medieval Alexander, D. J. A. Ross.ed., Cambridge University Press, 1956

Germain Butaud

« Généalogie et histoire des rois mages : les origines légendaires de la famille des Baux (XIII^e-XV^e) », *Cahiers de Fanjeaux*, Privat, 2008

G.H. Edgell

« Le martyr du frère Pierre de Sienne et de ses compagnons S Tana, fresques d'Ambrogio Lorenzetti », *La Gazette des Beaux-Arts*, 71, 1929

Giovanni Careri

La torpeur des Ancêtres : juifs et chrétiens dans la chapelle Sixtine, Paris, Editions de l'EHESS, 2013

Guillaume de Rubrouck

Voyage dans l'Empire Mongol (1253-1255), Traduction et commentaire de Claude et René Kappler, préface de Jean-Paul Roux, Payot, Paris, 1985

Devin DeWeese

« The Influence of the Mongols on the Religious Consciousness of Thirteenth Century Europe », *Mongolian Studies*, Vol. 5 (1978 & 1979)

Diana Norman

« The art of knowledge : two artistic schemes in Florence », *Siena, Florence, and Padua : case study* Vol. 1, Yale University Press, 1995

Gustave Soulier

Les influences orientales dans la peinture toscane, H. Laurens, 1924.

Gyula Kristó

« L'invasion des Tatars et ses conséquences, la restriction du pouvoir royal, l'essor de la grande propriété », *Histoire de la Hongrie médiévale*, Tome 1, Presses universitaires de Rennes, 2000

Heullant-Donat Isabelle

« Livres et Ecrits de Mémoire du Premier XIV^e siècle : le Cas des autographes de Fra Elemosina », *Libro, scrittura, documento della civiltà monastica e conventuale nel basso medioevo (secoli XIII-XV)*, Atti del Convegno di studio (Fermo, 17-19 settembre 1997)

« À propos de la mémoire hagiographique franciscaine aux XIII^e et XIV^e siècles : l'auteur retrouvé des Memorialia de sanctis fratribus minoribus », Patrick Boucheron et Jacques Chiffoleau ed., *Religion et société urbaine au Moyen Âge*, Publication de la Sorbonne, 2000

« La perception des premiers martyrs franciscains à l'intérieur de l'Ordre au XIII^e siècle »,

Religion et mentalités au Moyen Age. Mélanges en l'honneur d'Hervé Martin, Presses Universitaires de Rennes, 2003

« Des missionnaire martyrs aux martyrs missionnaire : La Mémoire des martyrs franciscains au sein de leur Ordre aux XIII^e et XIV^e siècle », *Ecrire son histoire : Les communautés régulières face à leur passé : actes du 5 Colloque International du C.E.R.C.O.R. ; Saint-Étienne, 6-8 novembre 2002*. Saint-Etienne : Publications de l'Université de Saint-Etienne- Jean Monnet, 2005

« Le Martyre : État des Lieux », *Le Martyr(e) : Moyen- Âge, Temps Modernes*, Textes réunis par Marc Belissa et Monique Cottret, Paris, Éditions Kimé, 2010

Henri Cordier

« L'invasion mongole au Moyen Âge et ses conséquences », la séance publique annuelle des Cinq Académies du 26 octobre 1914, Institut de France

Hidemichi Tanaka

光は東方よりー西洋美術に与えた中国・日本の影響, 河出書房新社, 1986.

« The Mongolian Script in Giotto's Paintings at Scrovegni Chapel at Padova », « 美術史学 », 1986)

« Oriental Scripts in the Paintings of Giotto's Period » « 美術史学 », 1989

Iris Origo

« The domestic enemy the eastern slaves in tuscan in the fourteenth and fifteenth centuries », *Speculum : A Journal of Mediaeval Studies*, Vol.xxx, No.3, July 1955

I.de Rachewitz

Papal Envoys to The Great Khans, Stanford university press, 1971

I.-V. Pouzyna

La Chine, L'Italie et les débuts de la Renaissance, 1935

Études sur la Renaissance italienne, Boulogne-sur-Seine, librairie Marcel Galan, 1956

Jacques de Landsberg

L'art en croix : le thème de la crucifixion dans l'histoire de l'art, La Renaissance du Livre, 2001

Jack Weatherford

《成吉思汗与今日世界之形成》，重庆出版社，2014 年

Jacques le Goff

Une histoire du corps au Moyen Âge, Editions Liana Levi, 2003

James D. Ryan

« Toleration Denied : Armenia between East and West in the Era of the Crusades », *Tolerance and Intolerance : Social Conflict in the Age of the Crusades*, Michael Gervers et Jean Arrouye

« L'étrange songes des mages étrangers », *De l'étranger à l'étrange ou la conjoncture de la merveille*, Senefiance, N25, Aix-en Provence, 1988

Jean Chopitel, Christiane Gobry,

Les Rois Mages : Histoire. Légende et Enseignements, Paris : Le Mercure Dauphinois, 2002

Jean Delumeau

La Peur en Occident : XIV^e-XVIII^e siècles, Librairie Artheme Fayard, 1978

Jean de Marignolli

Chronique de Bohême, dans Henry Yule and Henri Cordier, eds., *Cathay and the Way Thither : Being a Collection of Medieval Notices of China* (1865 ; repr., London : Hakluyt Society, 1915)

Jean du Plan de Carpin

Relation des Mongols ou Tartares, première éd. Complète, publiée d'après les manuscrits de Leyde, de Paris et de Londres, et précédée d'une notice sur les anciens voyages de Tartarie en général, et sur celui de Jean du Plan de Carpin en particulier, par D'Avezac, 1838

Jean Richard

« Evêchés titulaires et missionnaires dans le Provinciale romanae ecclesiae » (Résumé du mémoire présenté à l'Académie des Inscriptions), *Mélanges d'archéologie et d'histoire*, tome 61, 1949

« L'extrême-Orient légendaire au Moyen Age : Roi David et Prêtre Jean », *Orient et Occident au Moyen Age : contacts et relations (XII^e-XV^e siècle)*, Variorum Reprints, London, 1976

La papauté et les missions d'Orient au Moyen-Âge (XIII^e-XIV^e siècle), Ecole Française de Rome, 1977

Saint Louis : Roi d'une France féodale, soutien de la Terre sainte, Librairie Arthème Fayard, 1983

« The Relatio de Davide as a source for Mongol History and the Legend of Prester John », dans Charles F. Beckingham and Bernard Hamilton ed., *Prester John, the Mongols, and the ten lost tribes*, Variorum, 1996

Jean-Michel Mehl

« Tricheurs et tricheries dans la France médiévale : l'exemple du jeu de dés », *Historical Reflections*, Vol.8, No.2, 1981

Joachim Poeschke

Fresque Italiennes du Temps de Giotto : 1280-1400, Citadelles & Mazenod, 2003

Johannes Preiser-Kapeller

« Civitas Thauris. The significance of Tabrīz in the spatial frameworks of Christian merchants and ecclesiastics in the 13th and 14th century », Judith Pfeiffer ed., *Politics, Patronage and the Transmission of Knowledge in 13th - 15th Century Tabriz*, University of Oxford, 2013

Joseph Polzer

« Andrea di Bonaiuto's Via Veritatis and Dominican : Thought in Late Medieval Italy », *The Art Bulletin* Vol. 77, No. 2, Jun., 1995

J. J. Saunders

« Matthew Paris and the Mongols », dans *Essays in Medieval History : presented to Bertie Wilkinson*, T. A. Sandquist and M. R. Powicke ed., University of Toronto Press, 1969

Juliane von Fircks

« Panni Tartarici : Splendid Cloths from the Mongol Empire in European Contexts », *Orientalia*, Vol.45, No.7, 2014

Jurgis Baltrušaitis

Le Moyen Âge fantastique : antiquités et exotismes dans l'art gothique, Paris : A. Colin, 1955.

Jun Li 李军

《可视的艺术史：从教堂到博物馆》(*A Visible History of Art : From Church to Museum*),
北京大学出版社, 2015

丝绸之路上的跨文化文艺复兴-楼璿<耕织图>与安布罗乔·洛伦采蒂<好政府的寓言>
的再研究》，香港浸会大学《饶宗颐国学院院刊》，2017年总第四期

« 从东方升起的天使：一个故事的两种讲法 », *建筑学报*, 2018年第4期

《在遥远的地方寻找故乡——13 - 16世纪中国与意大利的跨文化交流》，(*Finding A
Homeland at the End of the World : The Trans-Cultural Exchanges and Interactions
Between China and Italy From the 13th Century to the 16th Century*) , Jun Li 李军 ed., 湖
南省博物馆, 2018年

Kim M. Philipps

Before Orientalism: Asian Peoples and Cultures in European Travel Writing, 1245-1510,
University of Pennsylvania Press, 2013

Komaroff, Linda, Stefano Carboni

The Legacy of Genghis Khan : Courtly Art and Culture in Western Asia, 1256-1353,
Komaroff, Linda, Stefano Carboni, eds., Metropolitan Museum of Art, 2002

Lauren Arnold

*Princely Gifts and Papal Treasures : The Franciscan Mission to China and its Influence on
the Art of the West 1250-1350*, Desiderata Pr., 1999

Lisa Monnas

Merchants, Princes and Painters : Silk Fabrics in Italian and Northern Paintings 1300-1550,
Yale University Press, 2008, pp.60-95.

Li Tang

« Rediscovering the Ongut King George : remarks on a newly excavated archaeological
site », Li Tang, Dietmar W. Winkler eds., *From the Oxus River to the Chinese Shores :
Studies in East Syriac Christianity in China and Central Asia*, (Lit Verlag, 2013)

Louis Gillet

Histoire Artistique des Ordres Mendiants : L'art religieux du XIIIe au XVIIe siècle, Paris :

Flammarion, 1939

Mâle, Emile

L'art religieux du XIII^e siècle en France : étude sur l'iconographie du moyen age et sur ses sources d'inspiration, Paris, Libr. A. Colin, 1923

Matthieu Paris

Grande Chronique de Matthieu Paris, Vol.5, traduit par A. Huillard-Bréholles, Paris : Paulin Libraire-éditeur, 1840

Mathieu Beaud

« Les Rois mages. Iconographie et art monumental dans l'espace féodal (X^e-XII^e siècle) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre/BUCEMA* (en ligne), 2013

Marco Polo

Le dévissage du monde ou Le livre des merveilles, Tome I, Texte intégral établi par A.-C. Moule et Paul Pelliot, Version français de Louis Hambis, Editions La Découverte, Paris, 1989, pp.179-180.

Marie-Christine Sepiere

L'image d'un Dieu Souffrant : Aux origines du crucifix, Paris : Les Editions du Cerf, 1994

Marjorie Reeves, *The Influence of Prophecy in Middle Ages: A Study in Joachimism*, Oxford, The Clarendon Press, 1969

Mamoru Fujisaki

« A Franciscain mission by Pope Nicholas III to Il-khan Abaqa », *Religious Interactions in Europe and the Mediterranean World : Coexistence and Dialogue from the 12th to the 20th Centuries*, Katsumi Fukasawa, Benjamin J.Kaplan and Pierre-Yves Beaurepaire ed., Routledge, 2017

Manuel Beer, Moritz Woelk

« The Magi. Legend, Art and Cult », le catalogue de exposition *The Magi, Legend, Art and Cult*, ed. Manuela Beer, Iris Metje, Karen Straub, Saskia Werth, Moritz Woelk, Museum Schnütgen, Cologne, 25 Oct. 2014-25 Jan. 2015

Maurizio Paolillo

« In Search of King George : George, King of the Önggöt », D.W.Winkler, Li Tang ed., *Hidden Treasures and Intercultural Encounters. Studies on East Syriac Christianity in China and Central Asia*, LIT Verlag, Wien-Berlin : 2009

Maurizio Peleggi

« Shifting Alterity : The Mongol in the Late Middle Ages », *Travellers, Intellectuals, and the World Beyond Medieval Europe*, Muldoon, James, 1935

Max Seidel

« A Rediscovered Masterpiece by Ambrogio Lorenzetti : on the restorations in the convent of San Francesco at Siena », *Italian Art of the Middle Ages and the Renaissance*, 2 Vols., Venice, Marsilio, 2005

Michel Balard

« Les Génois en Asie central et en Extrême-Orient au XIVe Siècle : un Cas Exceptionnel ? », *Economies et Sociétés au Moyen Age : Mélanges offerts à Edouard PERROY*, Paris : Publications de la Sorbonne, 1977

Michel Pastoureau

« L'arrivée du jeu d'échecs en Occident », *Une histoire symbolique du Moyen Âge*, Éd. Points, 2014

Michael Robson

The Franciscans in the Middle Ages, Woodbridge: The Boydell Press, 2006

Millard Meiss

Painting in Florence and Siena After the Black Death : The Arts, Religion and Society in the Mid-Fourteenth Century, Harper and Row, 1973

Morris Rossabi

Voyage from Xanadu, Rabban Sauma and the first journey from Chine to the West, University of California Press, 1992

M. Le Baron Henrion, *Histoire générale des missions catholiques depuis le XIIIe siècle jusqu'à nos jours*, Vol. 1, No. 1, Paris : Gaume frère, 1846-47

M.-H Laurent, Râbban Sauma

« Ambassadeur de l'il-khan Argoun et la cathedrale de veroli (1288) », *Mélanges de l'école*

française de Rome, Année 1958,70

Mingxing Bao 包铭新

《中国北方古代少数民族服饰研究》，元蒙卷, Mingxing Bao 包铭新 ed., 东华大学出版社, 2013 年

Niels von Holst

« Zur Ikonographie des Pfingstbildes in der Spanischen Kapelle », *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 16. Bd., H. 3 (1972)

Nirit Ben-Aryeh Debby

« Art and Sermons : Dominicans and the Jews in Florence's Santa Maria Novella », *Church History and Religious Culture*, Volume 92, Issue2-3

R. Loenertz R, O. P.,

La Société des Frères Pérégrinants. Étude sur l'Orient dominicain, Vol.1, ad S. Sabinae, 1937

Pare Moussa

« Le Mythe du Prêtre-Jean à travers les Récits des Voyageurs aux XII^e-XIV^e siècles », *Revue d'Histoire, d'Arts et d'Archéologie Africains*, GODO GODO, N.15, Editions Universitaires de Cote d'Ivoire (EDUCI), 2005

Peter Jackson

The Mongols and The West, 1221-1410, Pearson Education Limited 2005

P. Pelliot

« Lettre du grand khan Guyuk au pape Innocent IV, rapportée par Jean du Plan Carpin », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, Vol.66, No.1, 1922

« Les Mongols et la Papauté », *Revue de l'Orient chrétien*, XXIV, 1924

L'histoire secrète des Mongols (chap I-VI), P. Pelliot trad., Paris, A. Maisonneuve, 1949

« L'Inscription nestorienne de Si-ngan-fou », edited with supplements by Antonino Forte, *Kyoto : Scuola di studi sull'Asia orientale* ; Paris : Collège de France, 1996

Paul Thoby

Le crucifix : des Origines au Concile de Trente, Nantes : Bellanger, 1939

Philippe Pouzet

« Le pape Innocent IV à Lyon. Le concile de 1245 », *Revue d'histoire de l'Église de France*, Vol.15, No. 68, 1929

Pier Giorgio Borbone

« Some Aspects of Turco-Mongol Christianity in the Light of Literary and Epigraphic Syriac Sources », *Journal of the Assyrian Academic Society*, 19/2, 2005

Histoire de Mar Yahballaha et de Rabban Sauma : Un oriental en Occident à l'époque de Marco Polo, traduction du syriaque, introduction et commentaire par Pier Giorgio Borbone, traduit de l'italien par Egly Alexandre, Harmattan, 2007

Pierre-Vincent Claverie

« Deux lettres inédites de la première mission d'Andre de Longjumeau en Orient (1246) », *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 158, 2000

Réne Grousset

Histoire des croisades et du royaume franc de jérusalem (III) : la monarchie musulmane et l'anarchie franque, Paris : Perrin, 1936

Richard C. Trexler

The Journey of the Magi : Meanings in History of a Christian Story, Princeton University Press, 1997

Roman Hautala

« Latin Sources' Information about the Mongols related to Their Re-Conquest of Transcaucasia », *Золотоордынское обозрение*, Juillet, 2016

Roxann Prazniak

« Siena on the Silk Roads : Ambrogio Lorenzetti and the Mongol Global Century, 1250–1350 », *Journal of World History*, University of Hawai'i Press Volume 21, Number 2, 2010
Saint Cyprien, *Les Peres de l'Eglise*, Traduits en Français et Publie par M. DE. Genoude, Tom. 5, Paris : Librairie de Sapia, 1842

S. Romano

« Due affreschi del capellone degli Spagnoli : Problemi iconologici », *Storia dell'arte*, 28, 1978

S. Maureen Burke

« The Martyrdom of the Franciscans by Ambrogio Lorenzetti », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 65 : H.4, 2002

Suzanne Lewis

The Art of Matthew Paris in the Chronica Majora, University of California Press, 1987

Sylvia Schein

« Gesta Dei per Mongolos 1300. The Genesis of a Non-Event », *The English Historical Review*, Vol. 94, No. 373, Oct., 1979

Thomas Tanase

« Une lettre en latin inédite de l'Ilkhan Abaqa au pape Nicolas III : croisade ou mission? », *Les relations diplomatiques entre le monde musulman et l'Occident latin (xiie-xvie siècle)*, D. Aigle et P. Buresi (éds.), Roma, Istituto per l'Oriente C.A. Nallino, 2008

« Jusqu'aux limites du monde », *la papauté et la mission franciscaine, de l'Asie de Marco Polo à l'Amérique de Christophe Colomb*, Ecole Française de Rome, 2013

Tjalling H. F. Halbertsma

Early Christian Remains of Inner Mongolia : Discovery, Reconstruction and Appropriation, Brill, 2008

Victor I. Stoichita

L'image de l'Autre : Noirs, Juifs, Musulmans et "Gitans" dans l'art occidental des Temps modernes : 1453-1789, Editions Hazan, 2014

Vincent Vandenberg

De Chair et de Sang : Images et Pratiques du Cannibalisme de l'Antiquité au Moyen-âge, Presses Universitaire de Rennes, 2014

William D. Phillips Jr

« Voluntary strangers : European Merchants and Missionaries in Asia during the Late Middle Ages », *The Stranger in Medieval Society*, F. R. P. Akehurst, Stephanie Cain Van D'Elden ed., London, University of Minnesota Press, 1997

YAKOU, Hisashi

« Memory without Mementos : Franciscan Missions and Ambrogio Lorenzetti's Frescoes in Siena », 《北海道大学文学研究科紀要》 (*The Annual Report on Cultural Science*) ,
le 20 Juillet, 2006

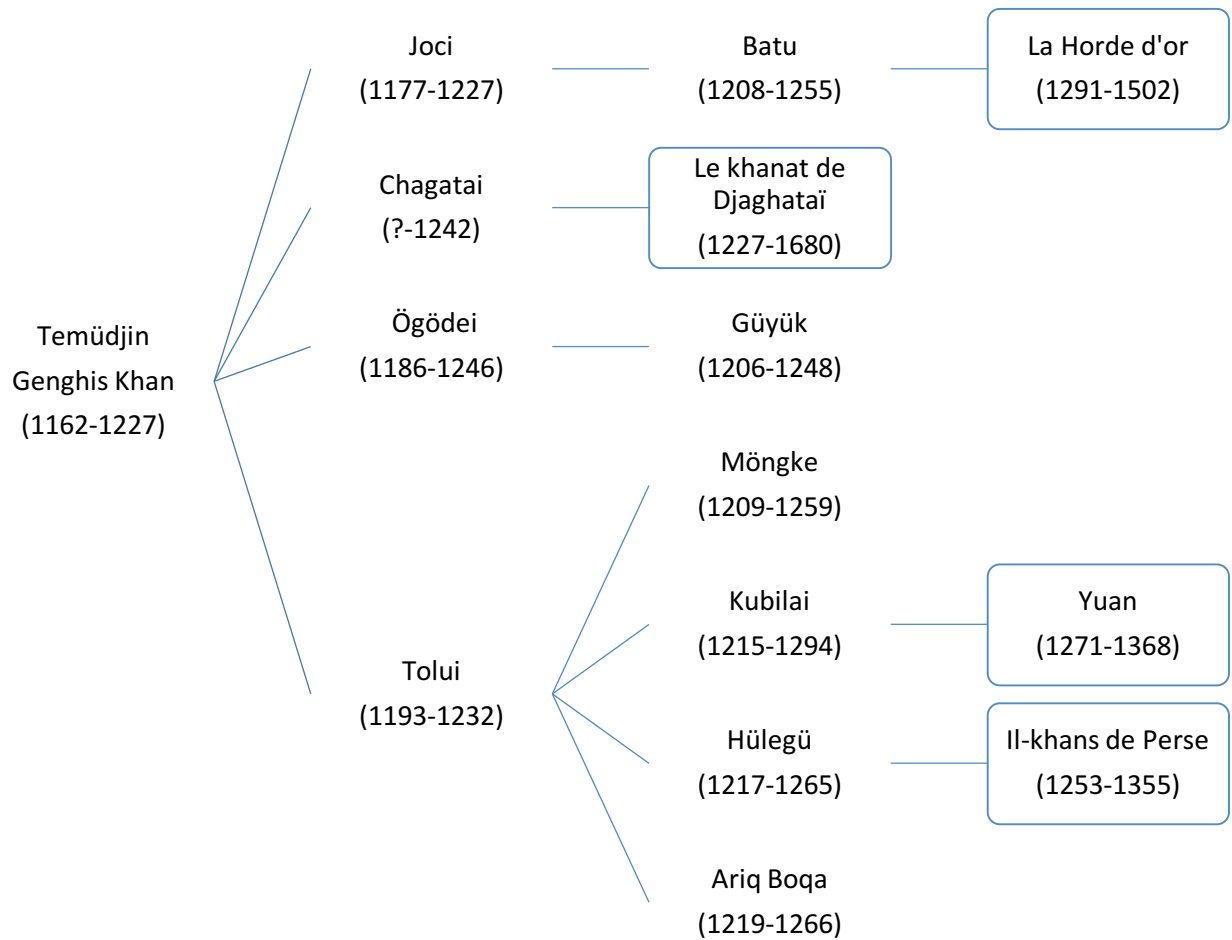
Yingsheng Liu 刘迎胜

《丝绸之路》，江苏人民出版社

Yikan Zheng 郑伊看 « 蒙古人在意大利：十四世纪意大利艺术中的“蒙古人形象”问题 », 《美术研究》 (Art Research) , 2016 年第 5 期.

Annexes

I . Genealogical tables de Gengis Khan



II. La lettre d'Ivo de Narbonne à l'archevêque de Bordeaux

A Giraud, par la grâce de Dieu, archevêque de Bordeaux, Hyon dit de Narbonne, jadis le plus connu de ses clercs, salut, et puisse sa reconnaissance suffire au paiement des talents qu'il lui a prêtés. Les âmes des réprouvés, préoccupées des affaires terrestres, ne remarquent pas les menaces du jugement divin, et la terreur ne se glisse pas dans ces coeurs obstinés, jusqu'à ce qu'ils soient frappés par une épouvantable sentence de damnation. En effet, je m'étonne qu'au moment où une si terrible extermination menace tous les chrétiens, une pareille obstination se soit universellement emparée des rois de la terre et des autres puissants, et que vous qui êtes dit avoir le zèle de Dieu, ne cherchiez pas à émouvoir ces coeurs endurcis, par la gravité de votre grandeur : car le plus grand nombre et les sages s'en tiendraient à votre autorité, et ajouteraient foi à vos paroles. Or, l'expérience seule suffit pour prouver de quel grand péril cette invasion de Tartares menace les chrétiens. Quant à ce qui est de la cruauté ou de la ruse de ce peuple, la folie même ne pourrait mentir et en vous racontant brièvement ses habitudes exécrables, je ne dirai rien dont je doute ou que seulement je soupçonne, mais ce que j'ai éprouvé en toute certitude et ce que je sais. Ayant été accusé jadis par mes rivaux, comme vous ne l'ignorez pas, de perversité hérétique par-devant maître Robert de Courçon alors légat de la cour romaine, je jugeai à propos de me soustraire au jugement, non que ma conscience me reprochât rien, mais parce que je rougissais de la honte d'un pareil procès, et je devins par ce fait même plus suspect encore. Ayant donc entendu les menaces de cet homme revêtu d'un caractère redoutable, je m'enfuis devant la face de mon persécuteur. Je fus forcé d'errer dans plusieurs provinces; enfin j'arrivai dans la ville de Corne, habitée par les Paterins à qui je me plaignis et à qui je racontai comment j'avais été exilé par suite de sentences lancées contre moi à cause de leur foi; mais Dieu m'est témoin si jamais j'avais été instruit dans ces opinions ou si je les avais adoptées. En entendant cela, ceux-ci me félicitèrent et me regardèrent comme heureux d'avoir souffert la persécution pour la justice. Là je vécus trois mois au milieu d'eux dans les splendeurs et les voluptés, et j'écoutais chaque jour en gardant le silence les erreurs ou

plutôt les horreurs qu'ils débitaient contre la foi apostolique. Ils m'obligèrent de plus par leurs bienfaits à leur promettre que désormais je chercherais à persuader à tous les chrétiens avec qui je pourrais avoir une conférence un peu longue, que personne ne saurait être sauvé dans la foi de Pierre, et que je prêcherais opiniâtrement cette maxime. Lorsque j'eus promis cela en interposant ma foi, ils commencèrent à me découvrir leurs secrets, m'apprenant que de presque toutes les villes de Lombardie et de certaines villes de Toscane, ils avaient fait partir pour Paris des écoliers dociles, les uns habiles dans les sophismes de la logique, les autres habitués aux dissertations théologiques, à l'effet de répandre leurs erreurs et de réfuter la profession de foi apostolique. Ils envoient même aux foires dans cette intention un grand nombre de marchands pour pervertir les riches laïques leurs commensaux et leurs hôtes, avec qui ils ont la faculté de s'entretenir familièrement; de façon qu'en faisant beaucoup de négoce, d'un côté ils gagnent à leur profit l'argent d'autrui, et de l'autre n'en amassent pas moins des âmes pour l'Antéchrist. Lorsque j'eus demandé mon congé à ces frères dégénérés, ils m'envoyèrent à Milan pour y recevoir l'hospitalité de ceux qui professaient les mêmes opinions qu'eux. C'est ainsi que je parcourus toutes les cités de Lombardie aux environs du Pô, demeurant toujours parmi les Paterins, et toujours en partant j'allai des uns vers les autres au moyen de signes convenus entre eux. Étant enfin arrivé à Crémone, ville très célèbre dans le Frioul, j'y bus les très excellents vins des Paterins, j'y mangeai des raisins confits, des cerises, et autres mets délicieux, trompant les trompeurs et me donnant pour Paterin, quoique je fusse bon chrétien, Dieu m'en est témoin, sinon par la perfection des oeuvres, du moins par la foi. Je séjournai trois jours à Crémone, d'où je partis avec le congé des Paterins, mais avec la malédiction d'un certain Pierre Gallo qui leur servait d'évêque et à qui j'étais suspect, lequel fut chassé par eux dans la suite, à ce que j'ai entendu dire, pour une certaine fornication : je continuai ma route accompagné d'un frère lai et j'entrai dans les canaux d'Aquilée. Puis après nous être transportés de l'autre côté, nous nous arrêtâmes parmi les frères, dans une bourgade près de Frisach. Mais le lendemain matin, ce même frère me quitta : je traversai la Carinthie, errant comme une feuille, et j'arrivai ensuite dans une certaine ville d'Autriche qu'on

appelle en allemand Neustadt, c'est-à-dire nouvelle ville, où je reçus l'hospitalité au milieu de quelques nouveaux religieux qu'on nomme Béguins. Alors je me cachai pendant quelques années dans la ville de Vienne qui en est très proche et dans les lieux circonvoisins, confondant, hélas! hélas! les bonnes et les mauvaises oeuvres, vivant par l'instigation du diable avec assez d'incontinence, et nuisant moi-même au salut de mon âme. Cependant je réussis souvent à retirer plusieurs personnes de ladite erreur des Paterins. Cette erreur et beaucoup d'autres péchés nous ayant donc souillés nous autres chrétiens, le Seigneur irrité est devenu comme un devastateur hostile et un vengeur formidable ; et je dis cela parce qu'une certaine nation innombrable composée d'hommes inhumains, qui n'a d'autres lois que de n'en pas avoir, pour qui la colère est la fureur, et qui est la verge de la fureur du Seigneur, parcourt et dévaste avec férocité une immense étendue de pays et extermine horriblement par le carnage et l'incendie tout ce qui s'oppose à son passage. Dans l'été de cette année, ces peuples susdits qu'on appelle Tartares ont quitté la Pannonie dont ils s'étaient emparés par trahison, et sont venus assiéger terriblement avec une foule de guerriers ladite ville où je demeurais alors. Parmi les nôtres il n'y avait en hommes de guerre dans ladite ville que cinquante chevaliers et vingt arbalétriers que le duc y avait laissés en garnison. Ceux-ci montant sur les hauteurs et apercevant cette immense armée, détestaient l'épouvantable cruauté des satellites de l'Antéchrist : on entendait de toutes parts des gémissements lamentables qui montaient vers le Seigneur des chrétiens. Ils étaient poussés par ceux qui tombant tout à coup entre les mains des barbares dans les environs de Neustadt, périssaient tous indifféremment par divers supplices, sans distinction de condition, de fortune, de sexe et d'âge. Les chefs de ces Tartares avec leurs hommes à tête de chien et leur autres lotophages se repaissaient de ces cadavres comme si c'était du pain, et ne laissaient aux vautours rien autre chose que les os. Mais, ce qui est fort étonnant, les vautours affamés et voraces ne daignaient nullement se nourrir de ces restes, si quelques-uns se présentaient à leur faim. Les femmes vieilles et laides étaient données à ces anthropophages, comme on les appelle vulgairement pour leur servir de nourriture pendant la journée. Quant à celles qui étaient belles, ils s'abstenaient de les manger,

mais malgré leurs cris et leurs lamentations, ils les étouffaient sous la multitude des viols qu'ils leur faisaient subir. Ils souillaient les vierges jusqu'à leur faire rendre l'ame; puis leur coupant les mamelles qu'ils réservaient pour leurs chefs comme un manger délicieux, ils se repaissaient avec gloutonnerie de ces corps vierges. Sur ces entrefaites, leurs éclaireurs ayant aperçu du haut d'un promontoire le duc d'Autriche, le roi de Bohême, le patriarche d'Aquilée, le duc de Carinthie et même, à ce qu'on prétendait, le marquis de Bade, accompagnés de la plupart des seigneurs voisins et conduisant une armée déjà rangée en bataille, toute cette exécrable race disparut tout à coup, et ces peuples agiles à la course, rentrèrent dans la misérable Hongrie. Car ce sont gens qui paraissent tout à coup et qui disparaissent avec la même promptitude; ce qui augmente encore l'effroide tous ceux qui sont témoins d'un fait si surprenant. Le prince de Dalmatie réussit à en prendre huit d'entre les fuyards. Le duc d'Autriche en connaissait un de ces huit, qui était Anglais de nation, mais qui avait été proscrit du royaume d'Angleterre par bannissement perpétuel pour quelques maléfices. Cet homme était venu trouver deux fois le roi de Hongrie au nom de l'abominable roi des Tartares, comme député et comme interprète; et il lui avait fait des prédictions assez claires, le menaçant des maux qui arriveraient dans la suite, s'il ne se soumettait lui et son royaume au joug des Tartares. Nos princes l'ayant obligé de leur dire la vérité sur le compte des Tartares, il ne recula devant aucun serment et jura d'une manière si solennelle, qu'après une pareille épreuve on aurait pu ajouter foi au diable lui-même. En premier lieu il parla de lui-même : il raconta comment, aussitôt après l'époque de sa proscription, c'est-à-dire quand il n'avait pas encore atteint l'âge de trente ans, il avait perdu au jeu dans la ville d'Acre tout ce qu'il possédait; que dans l'hiver il s'était trouvé réduit à n'avoir plus que sa chemise faite d'un sac, ses souliers faits de peau de boeuf, et sa cape faite d'un cilice; que dans ce triste appareil et forcé par l'ignominie, la misère et la maladie, il avait parcouru librement plusieurs provinces, absolument tondu comme un fou et poussant des cris inarticulés comme un muet; qu'il avait trouvé des hôtes bienfaisants et soutenu son existence tant bien que mal, quoique chaque jour, dans la légèreté de ses paroles et l'inconstance de son cœur, il se fût recommandé au diable. Enfin les pénibles fatigues qu'il supportait, et

ce changement continuuel de climat et de nourriture chez les Chaldéens, lui occasionnèrent une grave maladie qui lui lit prendre la vie en dégoût. Ne pouvant donc ni aller plus loin ni revenir sur ses pas, et la maladie le laissant un peu respirer, il demeura en ce lieu et commença, comme il était quelque peu lettré, à inscrire sur des tablettes les paroles qu'il entendait prononcer; peu après il se trouva en état de parler lui-même ce langage assez correctement pour être regardé comme indigène, et il apprit plusieurs langues avec la même facilité. Aussi les Tartares, au moyen de leurs éclaireurs, firent choix de lui, se l'attachèrent, lui dirent qu'ils voulaient obtenir la domination de toute la terre, et sur les réponses qu'ils en reçurent, le déterminèrent par un grand nombre de présents à les servir fidèlement, parce qu'ils manquaient d'interprètes. Quant à leurs moeurs, à leurs superstitions, à la disposition et à la stature de leurs corps, à leur patrie et à leur manière de combattre, il jura que ce sont de tous les hommes les plus avares, les plus colères, les plus trompeurs et les plus immiséricordieux. Mais la rigueur des punitions et la cruauté des peines qui peuvent leur être infligées par leurs supérieurs, les empêchent mutuellement de se quereller, de se disputer et d'en venir aux coups. Ils appellent dieux les fondateurs de leurs tribus et les honorent dans certaines solennités à des époques fixées. Ils ont beaucoup de solennités particulières, mais ils n'en ont que quatre générales. Ils croient que tout a été créé, excepté eux seuls. Ils pensent qu'il n'y a aucun mal à sévir avec férocité contre les rebelles. Ils ont la poitrine dure et robuste, la face maigre et pâle, les épaules raides et droites, le nez tortu et court, le menton proéminent et aigu, la mâchoire supérieure déprimée et enfoncée, les dents longues et rares, les paupières qui s'étendent depuis les cheveux jusqu'au nez, les yeux errants et noirs, le regard oblique et farouche, les extrémités osseuses et nerveuses, les jambes grosses, mais plus courtes que les nôtres, quoiqu'ils nous égalent en stature, parce que ce qui leur manque aux jambes en longueur, ils le regagnent dans le haut du corps. Leur patrie est cette terre jadis déserte et surtout ces déserts qui s'étendent au delà de tous les Chaldéens et d'où ils ont chassé les lions, les ours et les autres bêtes féroces à coups d'arc et d'autres machines. Avec le cuir bouilli de ces animaux, ils se sont fait des armures légères à la vérité, mais cependant impénétrables. Ils ont l'habitude de monter sur des chevaux qui ne sont pas très grands,

mais qui sont très robustes et vivent de peu, et de s'y attacher fortement : ils combattent avec un courage infatigable au moyen de traits, de massues, de haches à deux tranchants et d'épées; mais ils ont une prédilection pour les arcs et combattent avec beaucoup d'adresse. Ils sont mal armés par derrière pour que la fuite leur soit interdite, et ils n'abandonnent le champ de bataille que quand ils voient le principal étendard de leur prince retourner en arrière. Vaincus ils ne savent pas supplier pas plus qu'épargner étant vainqueurs. Ils persistent tous comme un seul homme, dans la volonté et dans le dessein de soumettre le monde entier à leur domination, et des milliers de milliers ne peuvent suffire à en fixer le nombre. Quand leurs satellites, qui sont au nombre de six cent mille, prennent les devants pour préparer des logements à toute l'armée, ils partent sur des chevaux agiles à la course et parcourent dans une seule nuit l'espace de trois journées de marche. Puis ils se répandent aussitôt dans toute la province, tombent sur une population désarmée, surprise à l'improviste et dispersée, et en font un si grand carnage que le roi ou le prince de la terre envahie, ne peut trouver personne à réunir et à ranger en bataille contre eux. Ils trompent tous les peuples et princes des pays qu'ils trouvent en paix en leur donnant des prétextes qui n'en sont pas. En effet, ils prétendent être sortis de leur patrie , tantôt pour rapporter dans leur pays les corps des rois mages dont les tombeaux sacrés ornent la ville de Cologne; tantôt pour abaisser l'avarice et l'orgueil des Romains qui les ont opprimés anciennement; tantôt pour soumettre à leur pouvoir seulement des nations barbares et des races hyperboréennes; tantôt pour tempérer par leur modération la fureur des Teutons; tantôt pour apprendre des Gaulois l'art de la guerre; tantôt pour chercher une terre dont la fertilité puisse suffire à leur multitude ;tantôt pour accomplir un pèlerinage à saint Jacques en Galice. Séduits par ces mensonges, quelques rois, simples d'esprit, ont fait alliance avec eux et leur ont accordé libre passage sur leurs terres; mais ils n'en ont pas moins été tués, parce que ces peuples n'ont point observé le traité. Au milieu de tant de périls qui menacent le peuple chrétien tout entier, que font ces saints frères, nouveaux en religion et encore brûlants du feu de la fournaise d'où ils sont sortis, eux qui veulent qu'on les regarde comme ayant choisi plus que tous les autres la voie de perfection? Ne pourraient-ils se

concilier la faveur des princes et des seigneurs par les confessions et par les autres entretiens familiers? ne devraient-ils pas leur crier aux oreilles avec instance et importunité de se lever

contre les Tartares? Ils font mal, s'ils ne crient pas; ils font pis, s'ils sont hypocrites; ils font très-mal, s'ils secourent [ces barbares]. Pourquoi les moines noirs, les moines blancs et les chanoines Norberlins, qui veulent qu'on les croie morts au monde, ne prêchent-ils pas une croisade contre ces Tartares? ô conseils insensés des rois! ô silence nonchalant des évêques et des abbés ! ô rage inouïe de la cruauté! Déjà les royaumes des chrétiens sont détruits et la même extermination menace les autres, sans que l'exemple de ceux qui ont péri inspirent des précautions à ceux qui survivent : nous souffrons chez nous nos ennemis les plus acharnés pour aller attaquer au delà des mers des ennemis beaucoup plus doux. C'est pourquoi moi qui suis ce que je suis, grâce à votre paternité, j'ai jugé à propos de vous conseiller dans le Seigneur, à vous qui vous trouvez placé entre les rois de France, d'Angleterre et d'Espagne, de chercher à les déterminer, par tous les moyens en votre pouvoir, à mettre un terme, soit perpétuel, soit momentané, à leurs querelles, et à s'occuper entre eux prudemment et mûrement d'opposer une solide résistance à cette nuée de guerriers féroces. En effet, j'en atteste la foi du Christ dans laquelle j'espère être sauvé, ou tous ensemble écraseront ces monstres, ou chacun d'eux sera écrasé par eux. Portez-vous bien.