



HAL
open science

L'usage du costume byzantin dans les manuscrits parisiens de matière antique au début du XVe siècle

Marie Jacob-Yapi

► To cite this version:

Marie Jacob-Yapi. L'usage du costume byzantin dans les manuscrits parisiens de matière antique au début du XVe siècle. Catherine Gaullier-Bougassas. Représenter et nommer la Grèce et les Grecs (XIVe-XVIe siècle), 7, Brepols, pp.349-362, 2023, Recherches sur les Réceptions de l'Antiquité, 978-2-503-60200-4. <hal-04939853>

HAL Id: hal-04939853

<https://hal.science/hal-04939853v1>

Submitted on 12 May 2026

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

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



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

L'usage du costume byzantin dans les manuscrits parisiens de matière antique au début du xv^e siècle

Marie Jacob-Yapi

Université de Rennes 2 – UR Histoire et Critique des Arts

Le séjour de l'empereur byzantin Manuel II Paléologue à Paris de 1400 à 1402 marqua profondément les peintres et les enlumineurs présents dans la capitale à ce moment-là. Aux abois à cause de la menace exercée sur Constantinople par le sultan Bajazet I^{er}, Manuel II s'était décidé en 1399, sur les conseils du maréchal de Boucicaut, à entreprendre un voyage en Occident pour obtenir de l'aide contre les Turcs¹. Arrivé à Paris le matin du 3 juin 1400, le roi Charles VI le logea au palais du Louvre où il résida de manière presque continue jusqu'au 21 novembre 1402, sauf pour un bref voyage à Londres de deux mois durant l'hiver 1400-1401. Peu après son passage à Paris, on voit presque subitement apparaître dans les images des personnages habillés à la mode byzantine, à la mode « grecque » comme on disait alors. Cela est particulièrement visible dans l'enluminure. Le haut chapeau cylindrique à visière relevée partant en pointe devant, semblable à celui qu'immortalisa quelques années plus tard Pisanello dans sa célèbre médaille à l'effigie du fils de Manuel II, Jean VIII Paléologue, se retrouve presque partout dans les images parisiennes (fig. 7.1-a2), aussi bien dans l'illustration des textes religieux que dans les récits de voyages ou – ce qui nous intéressera ici – dans les cycles de matière antique.

Ce fait artistique a depuis longtemps été relevé par les historiens de l'art même s'il a suscité moins de travaux que les effets du séjour de Jean VIII Paléologue à Ferrare et à Florence en 1438-1439 sur l'art italien². Paul Durrieu l'avait déjà noté en 1904 à propos de l'œuvre des frères Limbourg et du Maître de Boucicaut dans sa monographie sur les *Très Riches Heures du duc de Berry*³. Plus récemment, en 2001, Joyce Kubiski, dans un long article très documenté portant plus généralement sur les vêtements orientaux dans l'enluminure parisienne du début du xv^e siècle, a pu montrer la grande précision avec laquelle certains des costumes byzantins avaient été reproduits dans ces images, preuve que plusieurs

¹ La bibliographie sur ce voyage est très longue. Voir notamment : J. Berger de Xivrey, « Mémoire sur la vie et les ouvrages de l'empereur Manuel Paléologue », *Mémoires de l'Institut national de France*, 19 (1853), p. 93-129 ; C. Marinescu, « Deux empereurs byzantins en Occident : Manuel II et Jean VIII Paléologue », *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, 1 (1957), p. 23-35 ; J. W. Barker, *Manuel II Palaeologus (1391-1425): A Study in Late Byzantine Statesmanship*, New Jersey, 1969, p. 123-199 ; C. Dendrinou, « Manuel II Paleologus in Paris (1400-1402) : Theology, Diplomacy, and Politics », dans *Greeks, Latins, and Intellectual History (1204-1500)*, éd. M. Hinterberger et C. Schabel, Louvain, Paris et Walpole Mass., 2011, p. 397-422 ; et dernièrement : S. Çelik, *Manuel II Palaiologos (1350-1425) : A Byzantine Emperor in a Time of Tumult*, Cambridge, 2021, p. 213-258.

² On trouvera une étude très complète sur l'influence byzantine dans l'art italien après la visite de Jean VIII ainsi qu'une bibliographie exhaustive dans la thèse, encore non publiée, de P. Bell, « Getrennte Brüder und antike Ahnen. Repräsentationen der Griechen in der italienischen Kunst zur Zeit der Kirchenunion 1438-1472 », Philipps-Universität, Marbourg, 2011. Et depuis, J. Kubiski, « Alterity and the Palaiologan Hat : Dress and the Otherness in the Portraits of the Byzantine Emperor John VIII by Pisanello and Filarete », dans *Images of Otherness in Medieval and Early Modern Times*, éd. A. Eisenbeis et L. E. Saurma-Jeltsch, Berlin et Munich, 2012, p. 73-87.

³ P. Durrieu, *Les Très Riches Heures de Jean duc de Berry*, Paris, 1904, p. 25.

de ces artistes avaient vu de leurs propres yeux ces vêtements lors du séjour de l'empereur à Paris⁴.

La question de la fonction de ce nouveau motif dans les scènes bibliques et dans les cycles de matière antique produits à cette époque n'a, jusque-là, guère suscité de débat. La chose serait entendue : le recours au répertoire vestimentaire byzantin dans ces images serait à interpréter de la même manière que les éléments vestimentaires turcs, perses ou mamelouks utilisés par les artistes depuis le XIV^e siècle, à savoir l'expression d'un exotisme destiné à signifier une altérité, temporelle, géographique et/ou culturelle selon le sujet représenté⁵. J'avais moi-même suivi cette interprétation il y a quelques années mais il me semble à présent que cette analyse mérite d'être repensée, du moins en ce qui concerne la présence du costume byzantin dans les cycles sur l'histoire et la mythologie antique⁶. Car, en y regardant de plus près, il s'avère que son utilisation n'a pas toujours été la même d'un artiste à l'autre, parfois d'un manuscrit à l'autre, et selon qu'il s'agissait de représenter les anciens Grecs, les Troyens ou les Romains. Des logiques se dessinent qui relèvent davantage d'une réflexion sur l'identité de ces peuples de l'Antiquité plutôt que l'expression générique de leur altérité. C'est ce que je propose de démontrer dans la présente étude.

Mais avant toute chose, commençons par faire le point sur ce que les textes nous disent de la garde-robe apportée par Manuel II Paléologue et son ambassade en France et sur les pièces reprises par les enlumineurs parisiens dans leurs miniatures.

La question des sources textuelles sera vite résolue car elles sont presque inexistantes. Les Byzantins n'en disent rien. Côté français, la seule description qui soit parvenue jusqu'à nous est celle écrite en latin par Michel Pintoin, religieux de Saint-Denis, au début du livre 21 de la *Chronique du règne de Charles VI* qui relate l'accueil offert à l'empereur byzantin par le roi de France près du pont de Charenton le 3 juin 1400 à 9 heures du matin :

Le roi ôta son chaperon, et l'empereur son bonnet impérial ; car il ne portait point de chaperon [...]. L'empereur, qui était revêtu d'un habit impérial de soie blanche, montait un cheval blanc que le roi lui avait fait offrir en chemin et sur lequel il avait sauté légèrement sans daigner mettre pied à terre. C'était un homme de moyenne taille. Mais sa large poitrine, ses membres robustes, ses traits pleins de noblesse, sa longue barbe et ses cheveux blancs attiraient tous les regards et faisaient dire à chacun qu'il était bien digne de porter la couronne impériale⁷.

Mises à part la couleur et la matière de sa tenue, ce document ne nous apprend rien sur la forme du « bonnet » porté par Manuel II ni sur celle de son « habit impérial ». Maigre moisson. Finalement, les seuls véritables témoignages dont nous disposons sont les représentations des artistes parisiens eux-mêmes, ou plutôt les interprétations qu'ils ont données de ces vêtements.

De quels éléments disposons-nous pour identifier ce qu'il y a de proprement byzantin dans ces miniatures ? Il y a, en premier lieu, les sources iconographiques et textuelles byzantines, particulièrement bien étudiées par Maria Parani⁸. Mais ces sources doivent

⁴ J. Kubiski, « Orientalizing Costume in Early Fifteenth-Century French Manuscript Painting (Cité des Dames Master, Limbourg Brothers, Boucicaut Master, and Bedford Master) », *Gesta*, 40/2 (2001), p. 161-180, en particulier p. 163-164.

⁵ On trouve cette idée développée, par exemple, par J. Kubiski, *ibidem*, p. 174-176 ; *eadem*, « Alterity and the Palaiologan Hat », art. cit., p. 80-81.

⁶ M. Jacob, *Dans l'atelier des Colombe (Bourges 1470-1500). La représentation de l'Antiquité en France à la fin du xv^e siècle*, Rennes, 2012, p. 107-119.

⁷ *Chronique du religieux de Saint-Denis contenant le règne de Charles VI de 1380 à 1422*, éd. et trad. fr. L. Bellaguet, II, Paris, 1939, p. 756-757.

⁸ M. Parani, *Reconstructing the Reality of Images. Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Leyde et Boston, 2003. Voir également sur le costume byzantin I. Spatharakis, *The Portrait in*

nécessairement être complétées par des témoignages extérieurs à Byzance car les images byzantines, souvent très conservatrices, n'ont pas toujours rendu compte de la mode du temps. Les nombreuses descriptions et représentations de costume parfois très précises que nous ont laissées les témoins italiens de la venue de l'empereur Jean VIII Paléologue en Toscane en 1438-1439 s'avèrent très utiles pour mener ce travail d'identification⁹.

La source textuelle la plus importante qui soit parvenue jusqu'à nous sur les vêtements portés à la cour des Paléologue est le fameux *Traité des offices* écrit au milieu du XIV^e siècle par le Pseudo-Kodinos¹⁰. Il explique notamment que le couvre-chef était devenu sous cette dynastie l'accessoire distinctif du costume des dignitaires de l'Empire qui avaient l'obligation d'en porter un conforme à leur statut. Les enlumineurs parisiens semblent avoir été particulièrement saisis par l'originalité et la variété de ces coiffes puisque sept modèles, au moins, peuvent être repérés. En voici les dessins, tels qu'ils se présentent dans l'art byzantin ou dans les représentations italiennes des ambassadeurs byzantins¹¹ :

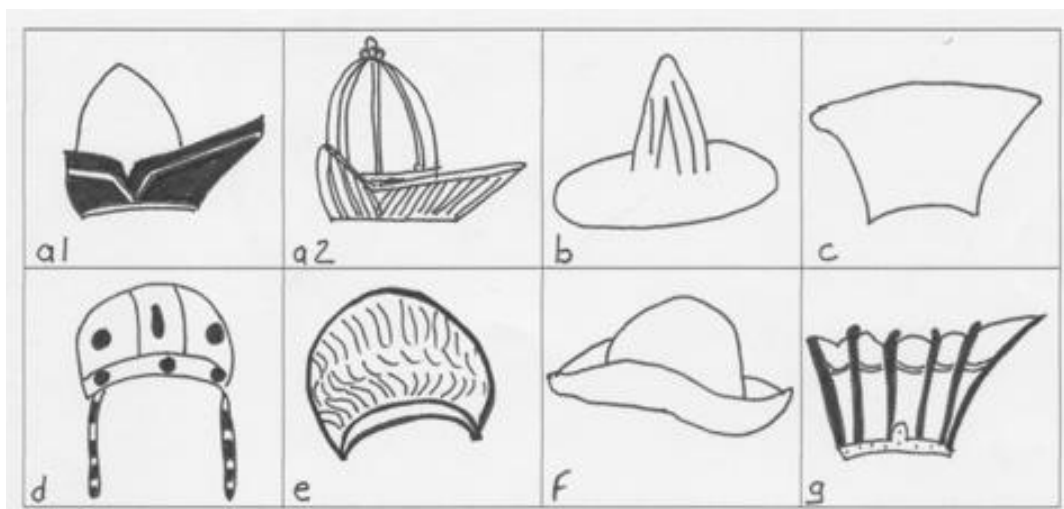


Fig. 7.1 : Coiffes byzantines représentées dans l'enluminure parisienne du début du XV^e siècle (les dessins ne sont pas à l'échelle)

Byzantine Illuminated Manuscripts, Leyde, 1976 ; *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court : Offices and Ceremonies*, éd. R. Macrides, J. A. Munitiz et D. Angelov, Dorchester, 2013, p. 319-378.

⁹ Parmi les représentations italiennes fidèles de costumes byzantins, citons la médaille et les dessins de Jean VIII Paléologue par Pisanello conservés au musée du Louvre (inv. 2478 et MI 1062) et à l'Art Institute de Chicago (Margaret Day Blake Collection 1961.331) ainsi que le récit de la venue de l'ambassade byzantine au concile de Ferrare-Florence sur les Portes de Bronze de la basilique Saint-Pierre de Rome par Filarete. On trouvera un recensement des sources textuelles et des images dans la thèse de Bell, « Getrennte Brüder und antike Ahnen », *op. cit.*, p. 24-97 et Kubiski, « Alterity and the Palaiologan Hat », art. cit., avec bibliographie.

¹⁰ *Pseudo-Kodinos. Traité des offices*, éd. et trad. fr. J. Verpeaux, Paris, 1966. On trouvera une édition plus récente traduite en anglais par Macrides, Munitiz et Angelov, *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court*, *op. cit.*

¹¹ Nous ne reproduisons dans ce tableau que les coiffes documentées dans l'art byzantin ou l'art italien mais plusieurs faisceaux d'indices suggèrent que les enlumineurs parisiens en ont représenté d'autres. Leur étude fera l'objet d'une autre publication.

- a1. Portrait funéraire de Manuel Laskarès Chatzikès, v. 1445 (Mistra, église de Pantanassa)
- a2. Pisanello, médaille à l'effigie de Jean VIII Paléologue, v. 1438-1439 (Londres, British Museum, n°G3 Nap M.9)
- b. Homme en prière, v. 1400 (Mistra, église des Saints-Théodore)
- c. Portrait funéraire de Michel Tornikès, v. 1320 (Istanbul, Saint-Sauveur-in-Chora)
- d. Portrait de Manuel II Paléologue, 1^{er} quart du XV^e siècle (Paris, BnF, Supplément grec 309, fol. 6)
- e. Filarete, Départ de Jean VIII Paléologue de Constantinople. Arrivée de la délégation byzantine en Italie, v. 1445 (Rome, basilique Saint-Pierre, Portes de Bronze)
- f. Portrait de Michel VIII, 2^e moitié du XV^e siècle (Sinai, monastère Sainte-Catherine, gr. 2123, fol. 30)
- g. Aristote, v. 1445-1470 (Oxford, Bodleian Library, ms. Barocci 87, fol. 33 v)

Les interprétations formelles que les artistes parisiens du début du XV^e siècle ont données de ces coiffes sont très diverses. Les détailler chacune m'amènerait trop loin du sujet qui nous préoccupe ici. Je me contenterai de quelques remarques sur le chapeau cylindrique pourvu d'une longue visière partant en pointe devant déjà mentionné plus haut car il est sans doute celui qui frappa le plus les enlumineurs vu le nombre d'occurrences (fig. 7.1-a1 et a2). Les historiens l'ont pendant longtemps assimilé au *skiadion* mentionné par le pseudo-Kodinos mais cette interprétation est aujourd'hui largement remise en cause par les spécialistes du costume byzantin c'est pourquoi je le nommerai, par prudence, « *pseudo-skiadion*¹² ». Joyce Kubiski avait déjà repéré la représentation très fidèle à l'original du Maître de la Cité des Dames dans le manuscrit de dédicace du *Chevalier errant* de Thomas de Saluces (Paris, BnF, fr. 12559, fol. 162) pour figurer un prince de l'Est, sans doute Manuel II : visière fendue au niveau des oreilles de manière à pouvoir être baissée indépendamment, stries sur le revers, segmentation verticale de la partie centrale et bijou sommital¹³. Il en est de même de l'Othon IV du Maître du Couronnement dans le *Des cleres et nobles femmes* de Philippe le Hardi (Paris, BnF, français 12420, fol. 158 v) (pl. XXVII), si ce n'est la fantaisie du choix de la couleur, rose. Le chapeau est moins haut mais les couleurs sont particulièrement bien respectées dans la version proposée par Perrin Remiet pour servir de coiffe à l'empereur byzantin Constantin V Copronyme remettant les reliques de la Passion à Charlemagne dans ses *Grandes Chroniques de France* (Paris, BnF, fr. 20350, fol. 95 v). Le pseudo-skiadion est blanc à revers rouge, des couleurs mentionnées à plusieurs reprises dans les sources italiennes à propos de la coiffe de Jean VIII Paléologue¹⁴. En revanche, Remiet a ajouté autour de la partie centrale une couronne dorée à fleurons, très occidentale, peut-être parce que le statut impérial de ce chapeau n'était pas évident à ses yeux. À moins que Manuel II se soit lui-même promené ainsi car c'est une coiffe hétéroclite assez semblable que l'on trouve dans la deuxième version de la médaille de Pisanello frappée à l'effigie de Jean VIII¹⁵.

¹² Le *skiadion* avait, par définition, fonction de protéger du soleil (σκιά en grec signifie « ombre »). Son identification au chapeau porté par Jean VIII Paléologue sur le médaillon de Pisanello, adoptée, par exemple, par Spatharakis (*The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts, op. cit.*, p. 154), a été contestée par M. Parani qui propose d'y voir plutôt soit le chapeau figuré dans le manuscrit de Paris, BnF, gr. 1242, fol. 5 v, soit celui peint dans l'église des Saints-Théodore à Mistra (Parani, *Reconstructing the Reality of Images, op. cit.*, p. 69-70 et fig. 77 m et o). L'idée qu'il s'agisse d'une appellation générique pour tous les types de chapeau à visière a également été avancée (Macrides, Munitiz et Angelov, *Pseudo-Kodinos and the Constantinopolitan Court, op. cit.*, p. 323-326).

¹³ Kubiski, « Orientalizing Costume », art. cit., p. 163-164.

¹⁴ Voir, en particulier, le portrait de Jean VIII peint dans le manuscrit du monastère Sainte-Catherine du Sinai (gr. 2123, fol. 30 v) ainsi que la note de Pisanello en marge de son croquis de l'empereur : « Le chapeau de l'empereur doit être blanc dessus, rouge au revers » (Paris, musée du Louvre, MI 1062 r).

¹⁵ Paris, musée du Louvre, inv. MRR 330. Voir sur cette version Bell, « Getrennte Brüder und antike Ahnen », *op. cit.*, fig. 20.

Ces reproductions assez fidèles du pseudo-skiadion sont remarquables mais finalement assez rares dans la production parisienne du début du XV^e siècle. Les enlumineurs ont généralement eu tendance à proposer des variations libres à partir de cette coiffe. Les exemples sont nombreux dans les scènes de matière antique. Dans le frontispice du *Térence* de Martin Gouge (BnF, lat. 7907 A, fol. 2 v) (pl. XXVIII. 3), deux interprétations se font face de part et d'autre des gradins de l'amphithéâtre peint par le Maître des Textes romains¹⁶: sur celui de gauche, la visière pointe vers le haut et le cylindre central est aplati au sommet sans segmentation ; sur celui de droite, la segmentation verticale a été conservée mais le revers à l'arrière a presque disparu pour mieux mettre l'accent sur la visière qui se recourbe vers le bas. Le Maître d'Orose a changé la direction de la segmentation du cylindre central dans le manuscrit de la *Cité de Dieu* de Philadelphie (Museum of Art, 1945-65-1, fol. 38 v) (fig. 7.2), passant de lignes verticales à des lignes horizontales. La coiffe byzantine se voit ainsi pourvue de rayures. Enfin, sur le frontispice du *Térence des ducs* (Paris, Arsenal, 664, fol. 1 v) (pl. XXIX), le Maître de Luçon a gardé le bijou au sommet de la partie centrale mais il a substitué à la visière pointue un tissu tombant devant en volute. Apparemment fantaisiste, cette forme de visière lui a peut-être été inspirée par un autre chapeau byzantin, documenté par Pisanello dans ses croquis, dont l'avant et l'arrière présentaient cette caractéristique¹⁷. On retrouve, finalement, dans ces différentes images la conception si singulière que les artistes avaient de la citation au Moyen Âge, où la figuration de quelques éléments distinctifs d'un objet, d'une œuvre ou d'un monument, suffisait à le représenter et à l'identifier comme tel par le regardeur, quand bien même la forme, la couleur ou l'agencement de ces éléments étaient éloignés de l'original¹⁸.

Venons-en maintenant au cœur du sujet qui nous préoccupe ici à savoir l'usage et la fonction de ces coiffes dans les scènes de matière antique. Si on met en regard les cycles mettant en scène les Troyens, les Grecs et les Romains, une logique se dessine car, en effet, c'est principalement pour la représentation des anciens Romains que les enlumineurs parisiens du début du XV^e siècle ont figuré des couvre-chefs byzantins.

Les deux célèbres manuscrits de l'édition latine des *Comédies* de Térence par Laurent de Premierfait, celui offert en 1408 par Martin Gouge au duc de Berry (BnF, lat. 7907 A) et celui présenté par Jean d'Arsonval au duc de Guyenne de peu postérieur (Paris, Arsenal, 664), en constituent de beaux exemples (pl. XXVIII et XXIX). Les spectateurs qui assistent à la pièce de théâtre en frontispice sont clairement désignés par une inscription en haut de la miniature comme des Romains (« Romani » et « Populus romanus » dans le premier, « Populus romanus » seul dans le second). Et ils sont nombreux à porter des coiffes byzantinisantes. Outre le *pseudo-skiadion*, on trouve dans le *Térence* de Martin Gouge, à gauche, un personnage de face coiffé d'une toque évasée vers le haut avec le sommet plat, du type *kamilavkion*, semblable à celle qui apparaît sur le portrait funéraire de Michel Tornikes peint dans le monastère de Chora à Constantinople au XIV^e siècle (fig. 7.1c) ainsi que sur les scènes relatives au voyage de la délégation byzantine vers l'Italie sculptée par Filarete en 1445 sur les Portes de Bronze de la basilique Saint-Pierre de Rome. Dans le *Térence des ducs*, plusieurs figures sont coiffées d'un bonnet orné de deux bandes dorées parsemées de pierreries, au centre et sur le pourtour, à la manière de la couronne impériale byzantine mais sans les *prependoulia* (fig. 7.1) et, en haut à droite, juste derrière la scène où se tient Calliopus,

¹⁶ Nous adoptons l'attribution récemment proposée par I. Villela-Petit dans « Le Maître des Textes romains », *Bulletin de la société nationale des antiquaires de France* (2018), p. 43-76.

¹⁷ Voir la figure dessinée en bas à gauche du manuscrit de Paris, musée du Louvre, MI 1062 v. L'identité byzantine de ces volutes que l'on retrouve ailleurs dans l'enluminure parisienne du début du XV^e siècle a été proposée par Kubiski dans « Orientalizing Costume », art. cit., p. 170 -171.

¹⁸ On comparera avec intérêt les variations sur le *pseudo-skiadion* dans l'art italien de la seconde moitié du XV^e siècle étudiées par Kubiski, « Alterity and the Palaiologan Hat », art. cit., p. 74 ; et Bell, « Getrennte Brüder und antike Ahnen », *op. cit.*, p. 68.

un homme est revêtu le chapeau boule en fourrure des Portes de Bronze de Saint-Pierre (fig. 7.1e)

L'assimilation de la Rome antique à Byzance est très claire dans ces deux manuscrits car les coiffes byzantines disparaissent ensuite dans les autres miniatures qui illustrent les pièces proprement dites de Térence dont l'action se déroule à Athènes. Presque tous les protagonistes sont habillés à la mode française du début du xv^e siècle, avec de longues houppelandes à manches à bombardes frangées ou à manches closes, coiffés soit de chaperons soit de hauts chapeaux fendus ornés d'affiquet, transposant la Grèce antique à la cour de Charles VI. Les coiffes byzantines disparaissent après les frontispices sauf dans un cas, les représentations du soldat Thrason peintes par le Maître de Luçon dans le *Térence des ducs*. Thrason est l'un des protagonistes de l'*Eunuque*, la deuxième pièce du recueil (fol. 57 v et 73 v) (pl. XXX). Il est coiffé dans ce manuscrit d'un dérivé du *pseudo-skiadion* pourvu de cette longue visière triangulaire si caractéristique. Il porte les cheveux longs, comme les Byzantins, lorsque tous les autres personnages sont coiffés courts. Thrason est l'un des rôles comiques de la pièce. C'est un fanfaron, un vantard, un peu balourd, qui est aussi très lâche. Bref, un personnage de peu de vertu. Le choix d'attribuer un couvre-chef byzantinisant spécifiquement à ce personnage en dit long sur l'estime que l'enlumineur – et le concepteur du programme iconographique de ce manuscrit – avait des Byzantins. Ces traits de caractères rejoignaient assez bien les critiques qui circulaient depuis l'Antiquité dans les cercles romains sur les Grecs. Cicéron avait écrit à son frère que ce peuple en général était « faux et léger » et saint Paul, dans sa *Lettre à Tite*, avait qualifié les habitants de la Crète de « menteurs, de bêtes maléfiques et de ventres paresseux¹⁹ ». Le choix du chapeau de Thrason dans le *Térence des ducs* suggérait que ces déviances étaient encore celles des Grecs modernes.

Les frontispices des *Comédies* de Térence ne sont pas les seuls à introduire des coiffes byzantines pour la représentation spécifique des anciens Romains. On retrouve le même procédé dans de nombreux cycles enluminés. Dans la copie de la *Cité de Dieu* de saint Augustin d'après la traduction de Raoul de Presles enluminée par le Maître de Virgile (Paris, BnF, fr. 6272), les philosophes romains peints aux folios 221 v et 277 v portent le même chapeau plat à larges bords relevés que les Byzantins représentés assis au premier plan de la scène figurant le Concile de Florence sur les Portes de Bronze de Filarete²⁰. La copie de la traduction des *Histoire romaines* de Tite-Live par Pierre Bersuire conservée à Genève (Bibliothèque de Genève, français 77) présente à deux reprises une coiffe byzantine, sur la première et la dernière miniature du manuscrit. En frontispice de la première décade (fol. 9), dans la scène représentant Romulus promulguant les premières lois de Rome, elle apparaît sur la tête du sergent d'armes debout derrière le trône de Romulus. Le choix est intéressant car il fonctionne en pendant de la scène de dédicace peinte juste au-dessus. L'enlumineur a, d'une certaine manière, « byzantinisé » la coiffe du sergent d'armes de Jean le Bon en supprimant la plume et en augmentant le volume de la partie centrale pour lui donner la forme du *pseudo-skiadion*. Il a, de plus, donné au garde du corps romain les cheveux longs et la barbe longue des Byzantins. Sa place dans l'image, au premier plan, lui confère une importance qu'il n'avait pas dans l'image au-dessus. Le deuxième cas se trouve à la toute fin du manuscrit, sur la dernière miniature figurant les Romains recevant un messager venu d'Espagne (fol. 439). L'un des Romains porte le chapeau bas à larges bords légèrement relevés de Michel VIII (fig. 7.1f) et des Byzantins du Concile de Ferrare-Florence sur les Portes de Bronze de Filarete. Enfin, dans la copie du *De casibus virorum illustrium* de Boccace dans la traduction de Laurent de Premierfait enluminée par le Maître de Luçon (Bibliothèque de Genève,

¹⁹ Cicéron, *Lettres à Quintus Tullius Cicero*, I, 5 ; saint Paul, *Lettre à Tite*, I, 12. Sur les stéréotypes grecs dans la littérature romaine, voir Bell, « Getrennte Brüder und antike Ahnen », *op. cit.*, p. 15-19.

²⁰ On trouve dans ce manuscrit une coiffe partant en biais devant semblable à celle que porte Aristote dans le manuscrit du Sinaï (Paris, BnF, français 6272, fol. 72) (fig. 7.1g).

français 190), les seules coiffes byzantines ou byzantinisantes du manuscrit n'apparaissent que dans les scènes relatives à la vie d'illustres hommes de l'Antiquité romaine : dans la scène où le jeune Romain Mucius Scaevola brûle la main qui a assassiné par erreur le secrétaire de Porsenna (I, fol. 52 v), puis pour figurer les empereurs Dioclétien (II, fol. 115 v) et Maximien (II, fol. 117 v). Ils portent un chapeau pointu segmenté au centre avec un large rebord proche de l'homme en prière peint vers 1400 dans l'église des Saints-Théodore à Mistra (fig. 1b).

La raison pour laquelle les enlumineurs, lorsqu'ils avaient à illustrer des textes de matière antique, ont principalement privilégié l'histoire romaine pour introduire les étonnantes coiffes qu'ils avaient vues portées par Manuel II Paléologue et sa cour plutôt que l'histoire grecque ou l'histoire troyenne est assez simple à comprendre. L'empire byzantin était historiquement ce qu'il restait du grand empire romain de Constantin. Les Byzantins se considéraient comme les héritiers des anciens Romains et ils se désignaient sous la forme grecque latinisée de « Rhomaioi²¹ ». C'est cette appellation qui figure dans la dédicace en grec adressée par Manuel II Paléologue aux moines de l'abbaye de Saint-Denis sur le manuscrit des œuvres de Denys l'Aréopagite qu'il envoya comme présent en 1408 à l'abbaye royale²². Et ce sont les traits de Manuel II qui ont été donnés à l'empereur Constantin le Grand par l'orfèvre parisien en charge de la fameuse médaille à son effigie dont un exemplaire figurait dans les collections du duc de Berry²³. Il y a donc fort à parier que durant son séjour à Paris, l'empereur et son ambassade ne se soient pas privés de rappeler leur héritage romain et leur identité romaine aux Français, eux qui les appelaient les « Grecs » comme il était d'usage chez les Latins depuis le IX^e siècle²⁴. Il semble que le message soit assez bien passé.

Enfin presque. Car, d'une part, cet usage est loin d'être systématique. Bon nombre d'enlumineurs continuèrent à préférer puiser pour leurs cycles d'histoire romaine soit dans la mode française contemporaine, soit dans les répertoires vestimentaires réels ou fictifs des juifs et des peuples musulmans afin d'insister sur l'altérité religieuse et culturelle des anciens Romains, dans la continuité des pratiques du XIV^e siècle. On le voit bien dans le manuscrit de Genève où, mises à part les deux miniatures mentionnées, les autres figurent les Romains tantôt à la mode parisienne (Bibliothèque de Genève, français 77, fol. 197), tantôt avec des turbans ou des bonnets légèrement pointus semblables à ceux que portent les Hébreux dans les scènes bibliques (fol. 343). La deuxième nuance à apporter concerne le choix des épisodes dans lesquels les vêtements byzantins apparaissent dans ces histoires. Car, dans la plupart des cas, ils apparaissent dans des scènes avec un sous-entendu moralisant : le théâtre, très critiqué

²¹ Sur l'identité des Byzantins au Moyen Âge, voir S. Vryonis, « Greek Identity in the Middle Ages », dans *Byzance et l'hellénisme : l'identité grecque au Moyen Âge, Études balkaniques*, 6 (1999), p. 19-36 ; C. Rapp, « Hellenic Identity, Romanitas and Christianity in Byzantium », dans *Hellenisms : Culture, Identity and Ethnicity from Antiquity to Modernity*, éd. K. Zacharia, Aldershot, 2008, p. 127-147.

²² Paris, musée du Louvre, MR 416, fol. 237 v : « Ce livre a été envoyé de la part du très haut basileus et autocrator des Romains, Manuel Paléologue, au monastère de Saint-Denis de Paris en France ou en Gaule depuis Constantinople, par moi, Manuel Chrysoloras, ambassadeur délégué par ledit basileus, l'an 6916 de la création du monde et l'an 1408 de l'Incarnation du Christ ; ledit basileus était venu à Paris quatre ans auparavant. »

²³ Seules les impressions en bronze et en argent de cette médaille sont parvenues jusqu'à nous (voir, par exemple, celle du Metropolitan Museum of Art de New York (Cloisters Collection, Acc. n° 1988.133). L'exemplaire en or que Jean de Berry acheta à Bourges le 2 novembre 1402 au marchand florentin Antonio Mancini est perdu. Certains chercheurs ont proposé d'y voir une œuvre des frères Limbourg, d'autres ont avancé les noms du peintre du duc Michelet Saulmon associé à l'orfèvre Alebret de Bolure (voir une synthèse des attributions dans *The Limbourg Brothers. Nijmegen Masters at the French Court 1400-1416*, éd. R. Dücker et P. Roelofs, Nimègue, 2005, p. 350-351, avec bibliographie).

²⁴ A. Peters-Custot, « Grecs et Byzantins dans les sources latines de l'Italie (IX^e-XI^e siècles) », dans *Nation et nations au Moyen Âge*, Actes du XLIV^e Congrès de la SHMESP, Paris, 2014, p. 181-191.

par saint Augustin, les mauvaises philosophies et les empereurs persécuteurs de chrétiens (Dioclétien, Maximien).

Si, dans les cycles de matière antique, les enlumineurs du début du xv^e siècle ont généralement réservé les coiffes byzantines à la figuration des Romains, qu'en a-t-il été des héros grecs ?

Dans la plupart des cas, les Grecs de l'Antiquité apparaissent vêtus soit comme des Français du temps de Charles VI, soit avec les codes traditionnels de la représentation des musulmans ou des juifs. Le recours au costume byzantin est rarissime sauf chez un artiste : le Maître d'Orose.

On ne sait pas grand-chose de cet artiste. Probablement originaire de Bohême, d'après le style de ses miniatures, il a été repéré par François Avril et Francesca Manzari vers 1395, en Avignon où il participa à l'illustration des missels et du bréviaire de Benoît XIII. Il monta ensuite à Paris où il réalisa l'essentiel de sa carrière entre 1400 et 1420 environ²⁵.

Deux manuscrits illustrent bien l'usage singulier que cet enlumineur a pu faire du répertoire vestimentaire byzantin dans les scènes de matière antique. Le premier est la copie de la *Cité de Dieu* de saint Augustin dans la traduction de Raoul de Presles, déjà mentionnée, conservée à Philadelphie, qu'il enlumina vers 1408-1410 (fig. 7.2). La miniature placée en tête du livre II (chapitre 13), au folio 38 v, représente les Grecs et les Romains débattant sur le statut des acteurs de théâtre. Deux groupes d'hommes se font face. Une légende écrite en lettres blanches sur le sol permet de les identifier : à gauche se tiennent les Grecs (« les gres ») et à droite les Romains. Le Maître d'Orose a clairement donné une identité byzantine aux Grecs dans cette image car au moins trois des quatre personnages du groupe portent un couvre-chef byzantinisant. L'homme en tête, celui habillé d'un somptueux manteau violet doublé de vert, est coiffé d'un chapeau bleu rayé inspiré du *pseudo-skiadion* et deux de ses acolytes ont la tête couverte d'une toque en fourrure en forme de boule comparable à celle portée par plusieurs membres de la délégation byzantine sur les Portes de Bronze de Filarete. En face, les Romains ont tous l'air de maîtres d'université du début du xv^e siècle, avec leur longue robe, si ce n'est leur chef de file coiffé d'un curieux chapeau terminé par deux pointes recourbées qui ne sont pas sans évoquer les cornes du diable.

C'est surtout dans le manuscrit qui lui a donné son surnom, l'*Histoire ancienne jusqu'à César* contenu dans le manuscrit de Paris, BnF, fr. 301, en partie basée sur les *Historiae adversus paganos* de Paul Orose, que l'utilisation des couvre-chefs byzantins pour figurer les anciens Grecs est la plus remarquable. Ce manuscrit est orné de 228 miniatures dont la plupart ont été confiées, non pas au Maître d'Orose, mais à Perrin Remiet, enlumineur très en vogue à la cour de Charles VI, actif à Paris entre 1388 et 1415 environ²⁶. Perrin Remiet a une approche assez conventionnelle dans ses illustrations de l'Antiquité, ce qui n'est pas le cas du Maître d'Orose d'où l'intérêt de les confronter. Je me concentrerai sur la section V qui concerne la légende troyenne (fol. 25-168). C'est Perrin Remiet qui commence l'illustration du cycle troyen. L'usage qu'il fait du vêtement jusqu'à l'intervention du Maître d'Orose est spécifique à chaque camp : les Grecs sont systématiquement figurés comme des chevaliers français contemporains, sans signes distinctifs particuliers (fol. 54, 83) ; dans le camp des

²⁵ M. Meiss est le premier à avoir isolé l'œuvre du Maître d'Orose et à lui avoir donné ce surnom (M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry. 2. The Boucicaut Master*, Londres et New York, 1968, p. 142). À propos de l'expérience avignonnaise de cet enlumineur, voir F. Manzari, « Mobilité des artistes et migration de styles : les cours papales d'Avignon et de Rome durant le Grand Schisme », dans *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique : repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire, XII^e-XV^e siècle*, éd. J. Dubois, J.-M. Guillouët et B. Van den Bossche, Paris, 2014, p. 290-291, 300.

²⁶ Un troisième enlumineur, sans doute un collaborateur du Maître d'Orose, est également intervenu aux folios 97 v, 98 et 103. Sur la répartition des miniatures entre ces trois enlumineurs, voir F. Avril, « Trois manuscrits napolitains des collections de Charles V et Jean de Berry », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 127/2 (1969), p. 307.

Troyens, on trouve souvent en revanche un personnage avec un chapeau pointu pourvu d'un rebord cranté (fol. 47 v, 78 v), un chapeau communément utilisé par les enlumineurs parisiens depuis la fin du XIV^e siècle comme signe d'altérité, probablement inspiré des chapeaux perses et mongols comme l'a bien montré Joyce Kubiski²⁷.

Le changement de logique est très net à partir du folio 90 v, lorsque commence à intervenir le Maître d'Orose. On ne voit pas grand-chose sur la première miniature car les deux camps sont en armes mais le choix du meuble sur les bannières introduit le parti qui sera adopté : les Troyens arborent un lion et les Grecs une aigle bicéphale dorée sur un champ pourpre. Le lion est bien mentionné dans le texte comme emblème des Troyens ce qui n'est pas le cas de l'aigle pour les Grecs. L'aigle bicéphale dorée sur un champ pourpre avait été adoptée à partir du XIV^e siècle par les empereurs Paléologue pour servir d'emblème à la famille impériale et à leurs principaux vassaux²⁸. C'est cet emblème qui est brodé sur la tunique revêtue par les fils de Manuel II Paléologue dans le manuscrit envoyé aux moines de Saint-Denis en 1408²⁹. Le camp des Grecs porte donc les armes de Byzance. Des coiffes byzantinisantes, en particulier le *pseudo-skiadion* et le *kamilavkion*, apparaissent ensuite dans les miniatures du maître pour figurer soit les Grecs : les Grecs surpris par la tempête à leur retour (fol. 153 v), la cour d'Argos (fol. 156 v), Ulysse chez le roi de Crète Idoménée (fol. 157 v) (pl. XXXI) ; soit les Troyens acquis à la cause des Grecs et donc les traîtres (fol. 149) (pl. XXXII) : Anténor qui aidera les Grecs à faire entrer le cheval dans Troie et Énée qui livrera la princesse Polyxène aux Grecs.

L'introduction de ces coiffes byzantines ne semble pas avoir intéressé plus que cela Perrin Remiet qui a poursuivi presque jusqu'à la fin sa logique en variant toutefois un peu ses coiffes. Des turbans dans le camp des Troyens apparaissent dans ses miniatures à partir du folio 133 v, lorsqu'arrive la reine des Amazones Penthésilée à Troie, pour prêter main-forte à Priam (fol. 133 v), ou à la cour de Priam (fol. 140 v). Ce type de turban aux bandes entrecroisées devant, qui s'élève pour former une coiffe un peu conique, avait fait son apparition dans l'enluminure parisienne vers 1390. Fanny Caroff a suggéré que cette forme avait pu être inspirée aux artistes par l'*Atlas catalan* (Paris, BnF, espagnol, 30), ce magnifique portulan espagnol des environs de 1375 qui avait été offert peu avant 1380 au roi de France, et qui figure ainsi les rois des terres d'Islam³⁰.

Il semble, toutefois, qu'il y ait eu une discussion sur la question des coiffes byzantines entre Perrin Remiet et le Maître d'Orose car, on voit ici et là, dans les miniatures de Remiet qui suivent l'intervention du maître bohémien quelques éléments byzantins : dans la scène de funérailles au folio 114 v, le prêtre troyen est coiffé d'un haut chapeau blanc à visière rouge dérivé du *pseudo-skiadion* ; dans la miniature à pleine page du folio 134 v, l'un des deux Troyens discutant en haut d'une tour, à gauche, porte le chapeau boule à fourrure byzantin ; et dans la scène du couronnement de Néoptolème, le fils d'Achille (fol. 161 v), il représente un homme avec les cheveux tressés comme cela se pratiquait souvent à Byzance chez les hommes. Mais là, curieusement, il coiffe les autres Grecs des chapeaux à rebords crantés qu'il avait utilisés jusque-là pour les Troyens. La logique vestimentaire qu'avait mise en place Perrin Remiet au début du manuscrit semble donc se perdre un peu lorsqu'intervient le Maître d'Orose. Et les quelques coiffes byzantinisantes qu'il a introduites sous son inspiration ne sont pas l'attribut d'un camp précis.

²⁷ Kubiski, « Orientalizing Costume », art. cit., en particulier p. 167, n° b, d. f.

²⁸ R. Ousterhoute, « Byzantium between East and West and the Origins of Heraldry », dans *Byzantine Art : Recent Studies. Essays in honor of Loris Drewer*, éd. C. Hourihane, Princeton et Turnhout, 2009, p. 159-160.

²⁹ Paris, musée du Louvre, MR 416, fol. 2.

³⁰ F. Caroff, *L'ost des Sarrasins : les musulmans dans l'iconographie médiévale. France-Flandres, XIII^e-XV^e siècle*, Paris, 2016, p. 112.

Le choix du Maître d'Orose de puiser dans le répertoire vestimentaire des Byzantins pour figurer les Grecs occupe une place singulière dans la pratique artistique des enlumineurs du règne de Charles VI et ne semble pas avoir fait d'émule. Il y a de quoi s'étonner car les Byzantins étaient, après tout, des « Grecs » pour les Français parce qu'ils parlaient cette langue. Et les Byzantins eux-mêmes avaient commencé à évoluer sur la question de leur identité depuis le XIII^e siècle³¹. Jusque-là, ils refusaient de s'appeler « hellènes » car ce mot était devenu dans leur langue synonyme de « païens » depuis que les Gentils avaient été désignés ainsi dans les versions du Nouveau Testament en langue grecque. Mais la prise de Constantinople par les croisés en 1204 marqua une rupture dans la conscience culturelle et politique de l'identité des Byzantins. La cité qui était la capitale de l'empire romain depuis 325 n'était plus aux mains des Byzantins. Difficile de maintenir l'idée, en termes pratiques, que l'empire byzantin fût le continuateur de l'empire romain. L'empereur et sa cour s'exilèrent à Nicée jusqu'en 1261 et c'est durant cet exil que les intellectuels commencèrent à revendiquer leur origine grecque. Les lettrés et les fonctionnaires de l'empire commencèrent à utiliser ouvertement et plus fréquemment le terme « Hellenes » aussi bien que « Graikoï » pour signifier non seulement le langage et l'éducation grecs mais aussi l'État byzantin lui-même, ce qui ne veut pas dire que l'identité romaine de l'empire avait disparu. La titulature des empereurs le montre bien, elle continue de les désigner chacun comme « autocrator des Romains ». Une double identité était donc en train d'émerger au XIII^e siècle, romaine et grecque. Le Pseudo-Kodinos dans son *Traité des offices* justifie en 1365 avec des arguments historiques cette double identité :

Attendu que Constantin le Grand était, et était appelé, empereur des Romains, les empereurs, ses successeurs, furent jusqu'à présent nommés des empereurs des Romains. Et comme Alexandre était empereur de Macédoine et que la Macédoine s'est trouvée sous la domination de l'empereur des Romains, les peuples orientaux honorent l'empereur comme successeur de la maison paternelle d'Alexandre, tandis que les peuples occidentaux l'honorent comme successeur de Constantin le Grand [...]³².

L'un des lettrés les plus actifs dans cette revendication de l'identité grecque des Byzantins, au début du XV^e siècle, fut Gemistos Pléthon, justement un proche de Manuel II Paléologue, qu'il appelait « chef et empereur des Hellènes » dans les lettres qu'il lui adressait. Il avait notamment prononcé dans l'un de ses discours cette sentence : « Nous, que vous dirigez et gouvernez, sommes un peuple d'Hellènes, comme notre langage et notre éducation traditionnelle en témoignent³³. »

Il n'est pas impossible que le vêtement ait joué un rôle dans l'expression de cette identité grecque si l'on en croit les propos de Vespasiano da Bisticci dans sa biographie du pape Eugène IV datée vers 1445 :

Les Grecs, en 1500 ans ou plus, n'ont jamais modifié leur manière de se vêtir : ce costume qu'ils portaient à l'époque était le même que celui qu'ils portaient autrefois. On en voit encore en Grèce à l'endroit que l'on appelle les Champs de Philippos où l'on trouve de nombreux récits sculptés dans le marbre sur lesquels figurent des hommes vêtus à la grecque, à la mode de cette époque³⁴.

³¹ Sur les rapports de Byzance à l'hellénisme, voir G. Dagron, « Byzance et la Grèce antique : un impossible retour aux sources », dans *La Grèce antique sous le regard du Moyen Âge occidental. Actes du 15^e colloque de la Villa Kérylos*, Paris, 2005, p. 195-206 ; Vryonis, « Greek Identity in the Middle Ages », art. cit. ; Rapp, « Hellenic Identity », art. cit.

³² Pseudo-Kodinos. *Traité des offices*, éd. et trad. fr. J. Verpeaux, Paris, 1966, p. 205.

³³ G. Dagron, « Orthodoxie byzantine et culture hellénique autour de 1453 », *Mélanges de l'École française de Rome*, 113/2 (2001), p. 789-790.

³⁴ Vespasiano da Bisticci, *Le Vite*, éd. A. Greco, Florence, 1970, vol. 1, p. 19.

Les Champs de Philippes que mentionne l'humaniste italien pour prouver que le costume byzantin n'a pas changé depuis l'Antiquité, (ou le « Val de Philippes » dans les sources françaises), désignent une vaste plaine de Macédoine qui était une voie de passage importante des Européens vers l'Asie. Cyriaque d'Ancône l'avait visitée en 1429 et c'est peut-être lui qui colporta cette idée auprès de Vespasiano da Bisticci, sans doute d'après les conversations qu'il avait eues avec les Byzantins³⁵. Car parmi les reliefs sculptés parvenus jusqu'à nous, difficile d'y voir un quelconque lien avec la mode byzantine de la première moitié du xv^e siècle³⁶. Quoi qu'il en soit, le texte de Vespasiano atteste que l'idée avait été diffusée en Occident.

Par conséquent, la dédicace de Manuel II Paléologue jointe au manuscrit des œuvres de Denys l'Aréopagite offert aux moines de Saint-Denis en 1408 montre qu'à l'aube du xv^e siècle, le pouvoir impérial byzantin continuait de se considérer comme romain, mais les voix étaient fortes, parmi les Byzantins eux-mêmes, à se revendiquer également Hellènes. Est-ce que le Maître d'Orose était au courant de ces revendications ? Est-ce que ces discours avaient reçu un écho en Bohême ou en Avignon où il commença sa carrière ? Il faudrait pour cela regarder la production enluminée de ces régions mais il s'agit d'une autre recherche à mener.

Au terme de cette enquête, il apparaît nettement que la fonction du costume byzantin dans les scènes de matière antique parisiennes du début du xv^e siècle est loin de se réduire à la simple expression d'une altérité générique équivalente à celle du répertoire vestimentaire musulman. L'usage de ces vêtements byzantins dans ces images est directement lié aux réflexions contemporaines sur l'identité des Grecs modernes pris en étau entre l'héritage romain de leur empire et leur culture empreinte d'hellénismes. Les héros grecs de l'Antiquité qui étaient jusque-là systématiquement traités comme les autres Anciens acquièrent chez certains artistes comme le Maître d'Orose une identité propre peu après le séjour de Manuel II Paléologue à Paris.

Fig. 7.1 : Coiffes byzantines représentées dans l'enluminure parisienne du début du xv^e siècle.

Pl. XXVII : Boccace, *Des cleres et nobles femmes*, Othon IV ; Paris, BnF, fr. 12420, fol. 158 v, © BnF.

Pl. XXVIII : Térence, *Comédies*, frontispice avec un théâtre romain ; Paris, BnF, lat. 7907 A, fol. 2 v, © BnF.

Pl. XXIX : *Térence des ducs*, détail du frontispice avec un théâtre romain ; Paris, Arsenal, ms. 664, fol. 1 v, © BnF.

³⁵ Francesco Scalamonti, *Vita Viri Clarissimi et Famosissimi Kyriaci Anconitani*, éd. et trad. ang. C. Mitchell et E. W. Bodnar, Philadelphie, 1996, p. 16, 58 et 125

³⁶ On trouvera de nombreuses photographies des bas-reliefs de Philippes ainsi qu'une présentation du site archéologique dans l'ouvrage de P. Collart, *Philippes ville de Macédoine, depuis ses origines jusqu'à la fin de l'époque romaine*, Paris, 1937.

Pl. XXX : *Térence des ducs*, Thrason et Gnathon ; Paris, Arsenal, ms. 664, fol. 57 v, © BnF.

Fig. 7.2 : Saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Grecs et Romains discutant ; Philadelphie, Museum of Art, 1945-65-1, fol. 38 v, © Philadelphie, Museum of Art

Pl. XXXI : *Histoire ancienne jusqu'à César*, Ulysse chez le roi de Crète Idoménée ; Paris, BnF, fr. 301, fol. 157 v, © BnF.

Pl. XXXII : *Histoire ancienne jusqu'à César*, tractations d'Énée et Anténoir ; Paris, BnF, fr. 301, fol. 149, © BnF.