



**HAL**  
open science

# L'Île et le cerf: la symbolique chrétienne du diptyque de Wilton

Jean-Marc Chadelat

► **To cite this version:**

| Jean-Marc Chadelat. L'Île et le cerf: la symbolique chrétienne du diptyque de Wilton. 2010. <halshs-00678011>

**HAL Id: halshs-00678011**

**<https://shs.hal.science/halshs-00678011v1>**

Preprint submitted on 11 Mar 2012

**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.



HAL Authorization

## L'Île et le cerf : la symbolique chrétienne du diptyque de Wilton

*Ton regard me porte à considérer pourquoi l'image de ta face est peinte de manière sensible : c'est qu'on ne peut peindre une face sans couleur et que la couleur n'existe pas sans quantité. Mais ce n'est pas avec les yeux de chair que je regarde ce tableau, c'est avec les yeux de la pensée et de l'intelligence que je vois la vérité invisible de ta face qui se signifie ici dans une ombre réduite. Car ta vraie face est détachée de toute réduction. Elle ne relève ni de la quantité, ni de la qualité, ni du temps, ni du lieu.*

Nicolas De Cues, *Le Tableau ou la vision de Dieu*

Dans un morceau d'anthologie extrait du *Richard II* de Shakespeare, Jean de Gand prophétise avant de rendre l'âme la ruine de la royauté médiévale et propose en contrepoint une vision idéalisée de l'Angleterre, terre bénie que l'imprudent Richard a dénaturée en vulgaire propriété, avilissant du même coup le royaume mis en ferme pour remplir ses coffres vides et financer l'expédition qu'il s'apprête à mener en Irlande :

Methinks I am a prophet new inspired,  
And thus, expiring, do foretell of him.  
His rash fierce blaze of riot cannot last,  
For violent fires soon burn out themselves;  
Small showers last long but sudden storms are short;  
He tires betimes that spurs too fast betimes;  
With eager feeding food doth choke the feeder.  
Light vanity, insatiate cormorant,  
Consuming means, soon preys upon itself.  
This royal throne of kings, this sceptred isle,  
This earth of majesty, this seat of Mars,  
This other Eden, demi-paradise,  
This fortress built by Nature for herself  
Against infection and the hand of war,  
This happy breed of men, this little world,  
This precious stone set in the silver sea,  
Which serves it in the office of a wall  
Or as a moat defensive to a house  
Against the envy of less happier lands;  
This blessed plot, this earth, this realm, this England,  
This nurse, this teeming womb of royal kings,  
Feared by their breed and famous by their birth,  
Renowned for their deeds as far from home  
For Christian service and true chivalry  
As is the sepulchre in stubborn Jewry,  
Of the world's ransom, blessed Mary's son;  
This land of such dear souls, this dear dear land,  
Dear for her reputation through the world,  
Is now leased out — I die pronouncing it —  
Like to a tenement or pelting farm.  
England, bound in with the triumphant sea,  
Whose rocky shore beats back the envious siege  
Of wat'ry Neptune, is now bound in with shame,  
With inky blots and rotten parchments bonds.  
That England that was wont to conquer others  
Hath made a shameful conquest of itself. (*Richard II*, 2.1.31-66)<sup>1</sup>

Shakespeare a-t-il vu le diptyque de Wilton et se l'est-il remémoré avant d'écrire ces vers magnifiques ? Les faits à notre disposition ne nous permettent que de faire des suppositions à défaut d'apporter une réponse assertive à cette question. Toutefois, les thèmes, les motifs et

---

<sup>1</sup> Voir Charles Forker (éd.), *King Richard II*, The Arden Shakespeare, Londres, Thomson Learning, 2002, p. 244-248.

les images au moyen desquels le duc agonisant donne forme à sa déploration nostalgique font un tel écho à la vision paradisiaque que nous offre le diptyque, et révèlent un tel accord entre les aspirations du roi agenouillé sur le panneau de gauche et l'interprétation dramatique que Shakespeare nous propose de son règne malheureux, qu'il est difficile d'y voir une simple coïncidence<sup>2</sup>. Le roi théâtral qui prend vie sous la plume de Shakespeare n'est guère différent, malgré les deux siècles qui l'en séparent, de la figure juvénile et gracieuse qui fait une génuflexion en signe d'adoration et tend les mains dans une posture expectative exprimant son espérance et sa foi dans le Christ. Le portrait que Shakespeare brosse de Richard II ressemble à s'y méprendre à la vision que Richard avait de lui-même et qu'il souhaitait que ses contemporains aient de lui<sup>3</sup>. La désinvolture avec laquelle le protagoniste du drame exerce le pouvoir et l'indifférence qu'il éprouve à l'annonce de la mort de son oncle ne plaident pas en sa faveur. Nombreux sont les critiques de la pièce qui voient dans sa caractérisation et son comportement une dénonciation par Shakespeare du despotisme d'un roi décidé à imposer son bon plaisir par tous les moyens, et une tentative précoce d'absolutisme monarchique mise en échec par la réaction nobiliaire dirigée par Henri Bolingbroke, cousin, vassal, puis successeur de Richard II sous le nom d'Henri IV<sup>4</sup>. Quelles que soient les divergences qui existent entre la lecture que font les historiens modernes de son règne et l'interprétation dramatique que Shakespeare a donnée à la matière tirée des chroniques, l'arrière-plan historique éclaire la remarquable convergence des motivations du personnage de théâtre et des idéaux de la figure peinte en révélant par leur imbrication les enjeux, les mobiles et les acteurs des conflits de cette période troublée de l'histoire anglaise et européenne<sup>5</sup>.

### **Richard II et son temps : l'arrière-plan d'un drame shakespearien**

Crépuscule du Moyen Age et aube des temps modernes, le quatorzième siècle est travaillé par des tensions et des oppositions qui aboutissent à une rupture connue dans l'historiographie anglaise sous le nom de « Révolution lancastrienne »<sup>6</sup>. Quels peuvent bien être les puissants mouvements à l'origine des convulsions politiques et sociales dont l'issue n'est autre que la déposition d'un roi à la légitimité indiscutable monté sur le trône à l'âge de dix ans<sup>7</sup> ? Un retour en arrière permet de s'en faire une idée tout en évaluant l'action politique de Richard II à l'aune du passé. Presque soixante-quinze ans avant sa propre déposition, l'arrière grand-père de Richard, Édouard II, avait lui aussi été victime d'une destitution suivie d'un assassinat qui ont inspiré l'un des plus grands dramaturges élisabéthains<sup>8</sup>. À l'instigation de sa mère Isabelle, elle-même soumise à l'ascendant de son amant Roger Mortimer, le futur Édouard III, seulement âgé de quatorze ans au moment des faits, avait donné son accord tacite au régicide commis sur la personne de son propre père, lorsqu'ayant levé des troupes, Mortimer et sa complice l'eurent forcé à abdiquer avant de le faire assassiner. Le jeune Édouard III tira les

---

<sup>2</sup> Voir Caroline Barron, 'Richard II: Image and Reality', in Dillian Gordon (éd.), *Making & Meaning. The Wilton Diptych*, Londres, National Gallery Publications, 1993, p. 13.

<sup>3</sup> Voir Nigel Saul, *Richard II* [1997], New Haven et Londres, Yale University Press, 1999, p. 465-467.

<sup>4</sup> Charles Forker (éd.), *Shakespeare: The Critical Tradition. Richard II*, Londres, The Athlone Press, 1998, p. 34-55.

<sup>5</sup> Voir Jacques Le Goff, *La Civilisation de l'Occident médiéval* [1964], Paris, Flammarion, 1982, p. 85-88.

<sup>6</sup> Voir Bernard Guenée, *L'Occident aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles. Les États* [1971], Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 78-82 ; André-J. Bourde, *Histoire de la Grande-Bretagne* [1961], Paris, Presses Universitaires de France, 1977, p. 24-25.

<sup>7</sup> Au sujet de la déposition de Richard II, voir Caroline Barron, 'The Deposition of Richard II', in John Taylor and Wendy Childs (éds), *Politics and Crisis in Fourteenth Century England*, Gloucester, Alan Sutton, 1990, p. 132-149.

<sup>8</sup> Il s'agit bien sûr de Christopher Marlowe. Au sujet des questions que soulève la déposition d'Édouard II, voir May McKisack, *The Fourteenth Century, 1307-1399* [1959], Oxford, O.U.P., 1971, p. 91-96.

enseignements du sort malheureux réservé à Édouard II et s'empara rapidement des rênes du pouvoir en se débarrassant de l'encombrant Mortimer. La chance ne cessa alors de lui sourire. Après avoir revendiqué le trône de France en tant que petit-fils de Philippe le Bel par sa mère Isabelle, il organisa le royaume en vue de la guerre et se couvrit de gloire sur le continent, remportant victoire sur victoire et suscitant les convoitises de ses sujets belliqueux, que la perspective de butin et de gloire mobilisait en faveur de la guerre<sup>9</sup>. Ses campagnes victorieuses lui permirent de sceller la paix sociale et l'unité politique en Angleterre tandis que ses armées réalisaient en France des exploits guerriers contre un ennemi plus nombreux humilié sur son propre terrain, à Crécy ou Poitiers par exemple. À la fin du long règne d'Édouard III, la guerre était devenue une affaire de première importance, sur le plan stratégique bien entendu mais aussi du point de vue social, économique et politique alors que des forces protestataires, encouragées à s'exprimer par les défaillances de la politique royale et la lutte entre des factions rivales, se faisaient l'écho du profond malaise existant dans le royaume<sup>10</sup>.

En succédant à l'âge de dix ans à un roi aux facultés déclinantes mais toujours auréolé de gloire, la tâche de Richard II, né à Bordeaux le 6 janvier 1367, s'annonçait d'autant plus ardue que la situation politique dont il héritait était grevée par le poids accru d'une guerre de plus en plus coûteuse dont les résultats décevants attisaient le mécontentement. La lourdeur des impôts dénoncée par le parlement de 1376, un an avant l'avènement de Richard II, coïncide en effet avec des revers militaires face à l'armée de Du Guesclin qui parvient à réduire le domaine anglais sur le continent à quelques villes littorales. À cela il faut ajouter les rivalités ouvertes entre les fils survivants du roi défunt qui s'opposaient sur la stratégie à suivre comme sur l'opportunité de poursuivre les opérations militaires, et qui nourrissaient des ambitions personnelles allant jusqu'à la couronne elle-même. Le règne de Richard II témoigne de l'âpreté de ces rivalités et du danger auquel elles exposèrent le trône à plusieurs reprises. En deux occasions son règne fut marqué par une crise politique ayant pour conséquence de menacer non seulement sa personne mais aussi l'institution de la royauté. Selon ses biographes, la crise des années 1386-88 provoqua une maturation salutaire du jeune souverain qui prit sa tâche à cœur et entreprit de gouverner le royaume avec application. Fort du succès de sa première expédition en Irlande, en 1394, il revint à une politique plus autoritaire et ne cessa d'œuvrer à ce qu'il pensait être la restauration des prérogatives royales menacées par ses adversaires, jusqu'à la deuxième crise politique qui devait lui coûter le trône, puis la vie, à la fin des années 1390<sup>11</sup>. C'est à cette période ultérieure du règne de Richard II qu'appartient le diptyque de Wilton, qui constitue un témoignage précieux au sujet de ses espérances et de ses aspirations. Il n'est pas difficile d'en imaginer la teneur en gardant à l'esprit les événements marquants d'un début de règne prometteur. Les dissensions au sein du conseil de régence chargé d'administrer le royaume durant la minorité du roi, l'impopularité grandissante de Jean de Gand dont les ambitions s'étalent au grand jour, et le mécontentement provoqué par la décision de prélever de nouveaux impôts destinés à financer la reprise des hostilités contre les Écossais et les Français combinent leurs effets et aboutissent à la grande révolte de 1381 où prennent part tous ceux que la mobilité sociale consécutive à la grande

---

<sup>9</sup> Voir Miri Rubin, *The Hollow Crown. A History of Britain in the Late Middle Ages*, Londres, Penguin Books Ltd, 2005, p. 72-89, et Nigel Saul, *op. cit.*, p. 439.

<sup>10</sup> Voir Miri Rubin, *op. cit.*, p. 113-115.

<sup>11</sup> Voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 239-240, 394-404 ; au sujet de la conception que se faisait Richard II de la royauté, et de sa volonté de défendre la prérogative royale, voir p. 248-251, 384-385.

Peste de 1348 a élevés socialement et économiquement sans que leur statut ou leur rôle en soit affecté pour autant<sup>12</sup>.

À l'omniprésence de la guerre avec la France sur le continent répond donc en Angleterre une instabilité politique et sociale qui prend la forme de révoltes populaires et d'accès de violence qu'il faut davantage interpréter comme les symptômes d'un changement de civilisation que comme les manifestations d'un désespoir profond. Le 11 juin 1381, les rebelles marchent sur Londres où ils font leur entrée sur la scène politique<sup>13</sup>. Richard II et ses conseillers se réfugient à l'intérieur de la Tour tandis que les émeutiers incendient les maisons des « mauvais conseillers » du roi, dont Shakespeare montre qu'ils sont davantage victimes des intentions criminelles que leur imputent leurs ennemis lancastriens que de leurs agissements réels, dans le cadre d'une entreprise de dénigrement systématique qui va bénéficier au parti usurpateur et qui préfigure la désinformation moderne<sup>14</sup>. Toujours est-il que le roi accepte de rencontrer Wat Tyler, le principal meneur de la révolte, à Mile End, où il écoute ses revendications. Dans un premier temps, il cède à toutes ses exigences mais, à la fin de l'entrevue, Wat Tyler est tué au cours d'une échauffourée. Les rebelles se dispersent alors et sont battus par Richard II, le 15 juin, à la bataille de Smithfield, à l'issue de laquelle il annule aussitôt toutes ses promesses. Un fait mérite ici d'être rapporté dans la mesure où il éclaire la personnalité de celui qui dut surmonter à quatorze ans la première crise grave de son règne. Avant d'aller à la rencontre des rebelles, Richard se rend à l'Abbaye de Westminster afin de prier sur les reliques de saint Édouard le Confesseur à l'intervention duquel il semble qu'il ait attribué son succès face aux révoltés<sup>15</sup>. Ce fait témoigne de l'importance particulière qu'il accordait à l'intercession de saints dont il se sentait proche et à qui il demandait d'agir en sa faveur par l'entremise de la prière.

### Un roi pacifique en butte au parti de la guerre

Après l'échec de la grande révolte de 1381, le règne personnel de Richard II se poursuit sous de meilleurs auspices et jouit d'un calme politique relatif. L'année suivante, il épouse Anne de Bohême, sœur de l'empereur Charles IV. L'espoir de ses conseillers est qu'en contractant ce mariage, l'Angleterre puisse prendre place au sein de l'alliance soutenant le pape Urbain VI et s'opposant au pape avignonnais Clément VII soutenu par la France et ses alliés. Richard semble avoir été très proche d'Anne et leur union a selon toute vraisemblance été fidèle bien qu'elle n'ait porté aucun fruit. Faut-il invoquer la stérilité d'un des deux époux ou bien ne peut-on y voir la volonté de prendre pour modèle l'union inféconde du Confesseur avec Édith, voire de tendre vers la chasteté dans le mariage comme vers un idéal de pureté<sup>16</sup>? Quoi qu'il en soit des raisons pour lesquelles le couple royal n'a pas eu de descendant, nous savons que Richard était épris de son épouse et qu'à la mort de celle-ci en 1394, il en éprouva un profond chagrin<sup>17</sup>. Il choisit en personne le modèle des gisants recouvrant le tombeau qu'il fit réaliser en 1395 pour Anne de Bohême et pour lui-même dans l'Abbaye de Westminster, non loin de celui du Confesseur, et décida de se montrer tenant la main de l'épouse qui repose à ses côtés. C'est à cette époque qu'il tente de faire la paix avec la France et veut consolider le

<sup>12</sup> Au sujet des rapports entre la grande peste de 1348 et les causes de l'insurrection de 1381, voir Miri Rubin, *op. cit.*, p. 63-70 et 122-128, et Nigel Saul, *op. cit.*, p. 59-60.

<sup>13</sup> Au sujet de la chronologie des événements relatifs à l'insurrection de 1381, de ses causes probables et de ses conséquences, voir May McKisack, *op. cit.*, p. 406-414, 419-423.

<sup>14</sup> Sur le dénigrement systématique et tendancieux de Richard II par certains propagandistes, voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 436-438, 447.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>16</sup> Voir Caroline Barron, 'Richard II: Image and Reality', in Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 15.

<sup>17</sup> Voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 4.

pouvoir royal face au poids politique acquis par certains barons sous le règne de son grand-père. Passionné et intransigeant sur le chapitre de ses prérogatives qu'il sent menacées — à juste titre si l'on en croit l'histoire —, Richard se fait une très haute idée de sa fonction et s'entoure de conseillers fidèles comme Robert de Vere et son chancelier Michael de la Pole. Après le départ de Jean de Gand pour la Castille dont il revendique le trône, l'opposition entre le roi, ses conseillers et les barons se focalise sur les échecs militaires en France. En 1386, les Communes et les Lords réclament la démission du chancelier et du trésorier. Le motif essentiel à l'origine de cette fronde est la politique de conciliation à l'égard de la France menée par le conseil du roi, dont le principal artisan, le chancelier Michael de la Pole, s'efforce de sceller une paix durable avec l'ennemi continental<sup>18</sup>.

Soutenue par Richard, cette politique ne trouve un écho favorable qu'au sein d'une partie de la population pour qui les hostilités ont trop duré. Un véritable parti de la guerre, comprenant tous ceux qui raniment le souvenir des victoires remportées pendant le règne d'Édouard III, exaltent les prouesses guerrières du roi chevalier, et mettent en avant l'intérêt bien compris des fournisseurs qui tirent avantage des expéditions militaires, proteste contre les trêves qui s'éternissent et dénonce des opérations infructueuses. À cette imputation visant la fonction militaire du roi s'ajoute l'accusation de largesses excessives, à l'endroit de ses hôtes et de sa personne, qui cherchent à discréditer Richard II et sa politique. Ce que révèlent ces mises en cause tient à la conception même de la royauté défendue et illustrée par un roi en butte à des oppositions dont il pressent qu'elles menacent l'édifice médiéval tout entier. Face aux partisans de la guerre à outrance qui s'appuient sur l'émergence d'un fort sentiment national<sup>19</sup> et la concentration des pouvoirs au sein d'une instance proto-monarchique, Richard affirme une conception traditionnelle de la royauté médiévale où la dimension sacrée, voire sacerdotale, prend le pas sur la fonction militaro-politique<sup>20</sup>. Le diptyque de Wilton illustre cet aspect de la doctrine royale par l'absence remarquable de saint Georges, dont le culte déjà largement répandu à cette époque était associé à la croyance qu'il soutenait l'Angleterre contre la France, au profit de saint Édouard le Confesseur, figure moins belliqueuse qui était parvenue à préserver l'Angleterre d'une invasion à force de diplomatie, et dont la réputation était plus attachée à la piété, à la paix et à la sagesse qu'aux prouesses guerrières<sup>21</sup>.

En 1386, c'est donc les soupçons pesant sur Richard de mener une politique d'apaisement à l'égard de la France qui constituent la raison essentielle de l'opposition au roi<sup>22</sup>. Son oncle Thomas de Woodstock, que Richard sera soupçonné d'avoir fait assassiner dans sa prison de Calais en 1397, prend l'initiative et se charge avec Thomas Arundel d'apporter au roi les revendications du Parlement qui le presse de reprendre la guerre avec la France<sup>23</sup>. Le *Wonderful Parliament* menace le roi et celui-ci est contraint de céder. Ses principaux ministres sont destitués et son chancelier est accusé de trahison et emprisonné. Pour couronner le tout, un conseil dominé par les opposants au roi est nommé afin de gouverner le royaume pendant une année. Richard II refuse de céder aux menaces et d'accepter ce coup de force : se souvenant sans doute du sort subi par son aïeul Édouard II, il contre-attaque en recrutant des archers et des juristes qui tentent d'invalider les décisions du *Wonderful*

---

<sup>18</sup> Au sujet de la répugnance de Richard II pour la guerre, et de ses aspirations à la paix, d'un point de vue politique et historique, voir May McKisack, *op. cit.*, p. 463, 465, 466, 470, 475, 487 ; Miri Rubin, *op. cit.*, p. 160-161 ; Nigel Saul, *op. cit.*, p. 206-208.

<sup>19</sup> Voir Miri Rubin, *op. cit.*, p. 109-112.

<sup>20</sup> Voir Caroline Barron, 'Richard II: Image and Reality', in Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 14; Nigel Saul, 'Richard's II Ideas of Kingship', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 27.

<sup>21</sup> Voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 312.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 158, 206.

<sup>23</sup> Voir Caroline Barron, 'Richard II: Image and Reality', in Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 16.

*Parliament*. En novembre 1387, se sentant à leur tour menacés, les accusateurs des conseillers du roi connus sous le nom d'*Appellants* lèvent des troupes et battent l'armée royale. Tandis que le spectre de la déposition planait au-dessus de son trône, Richard semble avoir été destitué l'espace de quelques jours à la fin du mois de décembre. Ironiquement, son salut n'est venu dans cette crise que de la rivalité opposant son cousin et futur successeur Henri de Derby, qui voulait faire pièce aux ambitions de son oncle, à Thomas de Woodstock, qui lorgnait la couronne. Richard n'est toutefois pas hors de danger car le parlement qui allait demeurer dans l'histoire comme le *Merciless Parliament* se réunit peu après, en février 1388. Le roi subit une nouvelle humiliation et doit accepter la condamnation à mort ou à l'exil de ses partisans pour trahison. C'est peu avant l'issue de cette session parlementaire que Richard assiste à une messe solennelle célébrée en l'Abbaye de Westminster sous la protection du Confesseur, au cours de laquelle il renouvelle le serment prêté lors de son couronnement tandis que les lords spirituels et temporels proclament à nouveau l'allégeance due à leur souverain. Les échecs militaires de ses opposants et le retour en 1389 de Jean de Gand en Angleterre permettent au roi bafoué de reprendre temporairement la main. À partir de cette date, il choisit de se montrer plus modéré et accommodant à l'endroit de ses adversaires même s'il maintient une politique risquée de conciliation avec la France<sup>24</sup>. Après la mort d'Anne de Bohême en 1394, il décide de conclure une longue trêve avec le roi de France Charles VI et, pour preuve de sa bonne volonté, épouse Isabelle, fille de ce dernier âgée seulement de sept ans en 1397. La politique irénique de Richard II et la paix scellée avec la France lui donnent la possibilité de rétablir ses finances et de ne pas réunir le Parlement.

C'est à cette époque que l'on constate une augmentation spectaculaire de ses dépenses de représentation qui font de sa cour l'une des plus raffinées d'Europe<sup>25</sup>. L'inventaire effectué après sa déposition des objets ayant appartenu au roi témoigne de la splendeur de sa cour, du luxe de ses goûts et de sa vision du monde<sup>26</sup>. Plusieurs œuvres picturales ainsi que des livres commandés afin d'exprimer la dimension sacramentelle de la royauté se rattachent ainsi au diptyque de Wilton par la conception qui les inspire et le message qu'ils nous transmettent. Au plan politique, le succès de l'expédition irlandaise de 1394 — qui sera suivie d'une autre peu avant sa déposition en 1399 — lui donne l'illusion qu'il peut se débarrasser une fois pour toute de ses ennemis. Il fait annuler les actes du *Merciless Parliament* tandis que Thomas de Woodstock et Thomas Arundel sont arrêtés et exécutés. Henri de Derby, héritier des Lancastre, est banni et ses biens confisqués. À la mort de Jean de Gand en 1394, Richard II interdit à son fils de réclamer son héritage et le bannit à vie. Cet acharnement fait d'Henri de Lancastre le chef de file d'une opposition de plus en plus déterminée à réagir. En 1399, Richard II se rend en Irlande pour la seconde fois afin d'y affirmer la présence anglaise. C'est l'occasion inespérée qu'attendait Henri Bolingbroke, qui profite de l'absence royale pour débarquer dans le nord du royaume à Ravenspur. Il y reçoit le soutien des grandes familles de la région et se rallie la plus grande partie des barons bien décidés dans un premier temps à en découdre avec les partisans du roi avant de rallumer le conflit avec la France. À son retour d'Irlande, abandonné par ses partisans qui le croient mort, Richard II accepte de rencontrer son adversaire afin de négocier le sauvetage de la couronne que Bolingbroke lui a promis<sup>27</sup>.

---

<sup>24</sup> Voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 235-236.

<sup>25</sup> Sur les dépenses de Richard II, voir Kay Staniland, 'Extravagance or Regal Necessity? The Clothing of Richard II', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 85-93. L'auteur propose une interprétation de ces dépenses, comparables à celles de ses prédécesseurs et successeurs, qui écarte la thèse compulsive ou capricieuse au profit de leur fonction diplomatique durant les négociations en vue du mariage avec Isabelle de France.

<sup>26</sup> Voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 339-340.

<sup>27</sup> Au sujet des rumeurs propagées en l'absence de Richard par ses adversaires, voir May Mckisack, *op. cit.*, p. 491-492. Pour une interprétation de la déposition ouvertement défavorable à Richard II, voir p. 494-498. Pour un bilan plus positif et nuancé du règne de Richard II, voir Miri Rubin, *op. cit.*, p. 166-172.

Mais ce dernier, dont les ambitions ont été aiguisées par la faiblesse inattendue de son adversaire et le nombre croissant de ses alliés, change d'avis et fait arrêter le roi qu'il envoie à la Tour de Londres. C'est là que ce dernier est contraint par la menace et l'intimidation d'abdiquer le 26 septembre 1399. Il meurt au cours de l'année 1400 au château de Pontefract, sans doute affamé, peut-être assassiné par ses geôliers comme le montre Shakespeare dans une scène où, avant de succomber courageusement les armes à la main, il confie son âme à Dieu et aspire à regagner sa patrie céleste à l'issue d'un pèlerinage douloureux sur la terre<sup>28</sup>.

L'interprétation shakespearienne de la fin du règne de Richard II fait curieusement écho au diptyque par l'accent mis sur les croyances d'un roi pour qui le temporel est subordonné au spirituel conformément à la doctrine médiévale qui assujettit le *regnum* au *sacerdotium* et fait procéder le pouvoir temporel des rois et des empereurs de l'autorité spirituelle dont les évêques sont les dépositaires terrestres et les dispensateurs attitrés<sup>29</sup>. Ce que le diptyque et le drame shakespearien mettent conjointement en évidence, c'est la volonté manifestée par Richard II d'articuler ce monde à l'au-delà, l'horizon terrestre à l'horizon céleste en mettant la politique royale au service d'une conception sacramentelle du pouvoir et d'une appréhension eschatologique de l'homme. C'est dans cette optique que la spiritualité rémanente d'une civilisation sur le déclin marquée par le bouleversement de la conception médiévale et les prodromes des temps modernes peut éclairer de manière décisive le sens d'une œuvre énigmatique et les intentions de celui qui en fut l'inspirateur. Déchiffrer le symbolisme du diptyque constitue par ailleurs le meilleur moyen à notre disposition pour sonder l'esprit de son commanditaire et reconstituer sa vision du monde sans pécher par anachronisme ni projeter sur cette œuvre médiévale et la culture où elle s'est épanouie la conception appauvrissante de la religion, le système des valeurs esthétiques et l'horizon d'attente humaniste de l'époque proto-moderne, qui n'a eu de cesse d'instituer une coupure entre un avant ténébreux et un après lumineux, et d'oublier la portée de l'héritage intellectuel que lui avaient légué les dix siècles précédents<sup>30</sup>.

### L'énigmatique diptyque de Wilton

Le diptyque de Wilton tire son nom de la résidence des comtes de Pembroke où l'œuvre se trouvait depuis le début du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'en 1929, date à laquelle la National Gallery en fit l'acquisition. On ignore ce qu'il advint de lui après la capture de Richard II en août 1399. Le premier témoignage écrit qui l'évoque date du règne de Charles I<sup>er</sup> dans la collection duquel il figurait. Abraham Vander Doort le mentionne en effet dans l'inventaire qu'il établit en 1639 de la collection royale, et précise que Charles I<sup>er</sup> le tenait d'une Lady Jenings par l'entremise de Sir James Palmer qui offrit en échange à sa propriétaire un portrait du roi commis par un certain Liffens<sup>31</sup>. Nous savons par ailleurs qu'un artiste du nom de Wenceslaus

---

<sup>28</sup> Voir Charles Forker (éd.), *op. cit.*, p. 474-475 : 'Mount, mount, my soul! Thy seat is up on high / Whilst my gross flesh sinks downward here to die' (5.5.111-112) ; pour un récit détaillé de la déposition et des circonstances probables de la mort de Richard II, voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 405-434.

<sup>29</sup> Au sujet de la double fin de l'homme et de la subordination de la fin temporelle à la fin spirituelle, dans le cadre d'une définition idéale de la Chrétienté médiévale à la fin du Moyen Age, voir Dante, *Œuvres Complètes*, Paris, Le Livre de Poche, 1996, « La Monarchie », trad. François Livi, Livre troisième, XV, p. 513-516 ; voir également au sujet de la question centrale des rapports du temporel et du spirituel, Bernard Guenée, *op. cit.*, p. 67, 96.

<sup>30</sup> Voir Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 3 ; sur l'acception dans laquelle j'emploie le mot « symbolisme », voir Gilbert Durand, *L'Imagination symbolique* [1964], Paris, Presses Universitaires de France, 1989, p. 7-18, 129, et Mircea Éliade, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux* [1952], Paris, Gallimard, 1980, p. 13, 17, 23-24.

<sup>31</sup> Voir John Harvey, 'The Wilton Diptych — A Re-examination', *Archaeologia*, 98, 1961, p. 2-4.

Hollar y grava une inscription en 1639 mais la façon dont il passa de la collection royale jusque dans les mains des comtes de Pembroke n'est pas clairement établie. Il s'agit d'un petit retable portatif et anonyme comprenant deux panneaux en chêne de 53 par 37 cm articulés l'un à l'autre par des charnières métalliques, et peints des deux côtés, sur la face externe et interne. Cette œuvre enluminée et hiératique qui appartient selon les spécialistes de l'histoire de l'art au style « gothique international » représente une ultime efflorescence de l'art médiéval en vogue parmi les cours princières d'Europe<sup>32</sup>. Aucun document de l'époque ne mentionne l'auteur de cette œuvre incomparable dont les sources et les influences sont manifestement éclectiques. Ce constat n'a pas dissuadé pour autant les tentatives visant à identifier l'origine géographique et l'école picturale de son (ses) auteur(s) présumé(s)<sup>33</sup>. Sans entrer dans le détail d'une enquête souvent orientée par des considérations d'ordre plus idéologique que scientifique, on peut dire qu'en se fondant sur une étude comparée de l'iconographie, du style et de la technique du diptyque avec d'autres œuvres contemporaines, plusieurs auteurs ont pu attribuer le retable à une école italienne, bohémienne, française ou anglaise<sup>34</sup>.

En l'absence de toute documentation contemporaine de sa réalisation, nous ignorons la date précise à laquelle le diptyque a été composé. Toutefois, des éléments internes à l'œuvre permettent d'inférer une datation approximative. Grâce aux travaux de Maud Clarke et de John Harvey, il est possible de délimiter un intervalle compris entre un *terminus a quo* fixé en 1395 et un *terminus ad quem* non postérieur à 1399<sup>35</sup>. Bien que certains auteurs pensent que le diptyque a pu être réalisé après la déposition et la mort de Richard II à des fins commémoratives, la nature caractéristique de l'iconographie et la présence des armes personnelles du roi sur la face externe du panneau de droite plaident en faveur d'une composition *ante mortem* à l'instigation de son illustre propriétaire<sup>36</sup>. Quant à la date à partir de laquelle le diptyque aurait été peint, 1395 est la plus probable pour deux raisons essentielles. Tout d'abord le fait que nous ne possédons aucun témoignage attestant que Richard aurait partagé ses armes avec celles d'Édouard le Confesseur avant 1395. Ces armes personnelles, qui se distinguent de celles de ses prédécesseurs et de ses successeurs immédiats, attestent une relation très intime entre Richard et le Confesseur, que l'accolement des blasons, généralement réservé aux couples mariés, manifeste visuellement sur le dos du panneau de droite. Il n'est pas impossible que cette union emblématique représentée par l'héraldique ait été pour Richard II une source de consolation après la mort de sa première épouse Anne de Bohême en 1394. Le second élément en faveur de 1395 est la présence du collier de cosses de genêts porté par Richard II ainsi que par les anges, et brodé autour du cerf sur le manteau d'apparat du roi. D'origine française, nous savons que ce collier n'a figuré sur la livrée de Richard II qu'après le début des négociations entamées en 1395 avec Charles VI en vue d'une union avec sa fille Isabelle, voire même après la célébration du mariage en 1396, alors qu'il était d'usage d'ajouter les emblèmes distinctifs de son conjoint à ses armes comme à sa livrée. Bien que le motif initial expliquant l'adoption par Richard du collier de cosses de genêts soit vraisemblablement le mariage avec sa seconde épouse, nous verrons qu'il n'est pas le seul ni le plus important dans la perspective d'un déchiffrement du diptyque.

---

<sup>32</sup> Voir Ashok Roy, 'The Technique of the Wilton Diptych' in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 132.

<sup>33</sup> Voir John Harvey, *art. cit.*, p. 16, note 2 ; sur les préférences affichées par les principaux commentateurs du diptyque, voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 83 notes 1 à 4 ; voir également W. Constable, 'The Date and Nationality of the Wilton Diptych', *The Burlington Magazine*, 55, 1929, p. 36-45.

<sup>34</sup> Voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 69-73.

<sup>35</sup> Voir John Harvey, *art. cit.*, p. 8, 16.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 10.

Le diptyque de Wilton est l'une des rares œuvres de cette nature et de cette période qui nous soient parvenues à peu près intactes et, sur le plan artistique, c'est sans conteste l'une des plus extraordinaires et des plus belles. Elle demeure toutefois un mystère que des générations d'érudits et de critiques ont tenté de percer en s'interrogeant sur son (ses) auteur(s), sa finalité et sa signification<sup>37</sup>. À première vue, il n'est pourtant ni obscur ni incompréhensible. Tous les personnages humains peuvent être identifiés sans difficulté : le roi Richard II est présenté à la Vierge Marie et à l'enfant Jésus grâce à l'intercession des saints Jean-Baptiste, Édouard le Confesseur et Edmond le Martyr sur lesquels je reviendrai. La signification précise de la scène peinte n'est cependant pas claire et de nombreuses questions se posent lorsqu'on examine attentivement le détail de l'œuvre et sa construction rigoureuse<sup>38</sup>. Pourquoi ces trois saints plutôt que d'autres intercèdent-ils en faveur de Richard ? Que signifie le geste que fait ce dernier avec les mains à moitié ouvertes, paumes vers le haut<sup>39</sup> ? Est-il en train de prier, attend-il de recevoir un objet, ou bien a-t-il une vision comme certains le pensent<sup>40</sup> ? Que signifie le contraste entre l'aridité du sol sur le panneau de gauche et la luxuriance représentée sur le panneau de droite<sup>41</sup> ? Quelle est la nature exacte de l'interaction entre les personnages du panneau de gauche et ceux du panneau de droite ? Le Christ bénit-il le roi agenouillé devant lui ou bien l'étendard que tient un ange à ses côtés ? Quelle est précisément la nature de cet emblème à croix rouge : figure-t-il l'étendard de saint Georges à l'origine du drapeau anglais ou bien la bannière triomphale de la résurrection du Christ qui symbolise sa victoire sur la mort ? Pourquoi les onze anges du panneau de droite arborent-ils des colliers de cosses de genêt et des emblèmes au cerf blanc semblables en tous points à ceux de Richard ? Plus mystérieuse encore est la question de savoir ce que représente le navire mâté qui vogue sur une mer argentée en direction d'une île verte avec un château blanc, scène minuscule peinte à l'intérieur de l'orbe d'un centimètre de diamètre qui surmonte la hampe de la bannière, et mise au jour à l'occasion d'un examen au microscope en vue de l'exposition qui se déroula à Londres en 1993<sup>42</sup>.

Une dernière énigme, et non des moindres, concerne enfin l'apparence de Richard. De 1395 à 1399, période durant laquelle le diptyque a probablement été peint comme nous l'avons évoqué, Richard était au moins âgé de 28 ans, ce qui n'est pas congruent avec les traits juvéniles voire enfantins qui le distinguent de ses intercesseurs<sup>43</sup>. Le contraste entre son apparence réelle et sa représentation picturale sont flagrants lorsque l'on compare le jeune homme du diptyque à l'homme déjà mûr du portrait de Westminster ou à l'effigie du gisant qui recouvre son tombeau à l'Abbaye de Westminster, ces deux dernières œuvres ayant selon toute vraisemblance été commandées et entreprises en 1395 à la ressemblance de leur

<sup>37</sup> Voir Dillian Gordon, 'The Wilton Diptych: An Introduction', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 19-26.

<sup>38</sup> Voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 11.

<sup>39</sup> Sur l'importance du geste dans la civilisation médiévale, voir Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 329.

<sup>40</sup> Voir Lucy Freeman Sandler, 'The Wilton Diptych and Images of Devotion in Illuminated Manuscripts' in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 137, 145; Jonathan Alexander, 'The Portrait of Richard II in Westminster Abbey', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 220 ; John Drury, *Painting the Word. Christian Pictures and their Meanings* [1999], New Haven et Londres, Yale University Press, 2002, p. 21.

<sup>41</sup> Voir sur ce point Lucy Freeman Sandler, 'The Wilton Diptych and Images of Devotion in Illuminated Manuscripts' in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 149, 319 note 22. L'auteur rappelle les associations symboliques du lieu désertique avec le Jugement dernier, la fin des temps et la résurrection des morts ; voir également Celia Fisher, 'A Study of the Plants and Flowers in the Wilton Diptych' in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 155.

<sup>42</sup> Voir Dillian Gordon, 'A new discovery in the Wilton Diptych', *The Burlington Magazine*, 134, 1992, p. 662-667.

<sup>43</sup> Voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 22.

modèle<sup>44</sup>. Par ailleurs, nous savons qu'en 1395, Richard II portait très certainement la barbe et la moustache ainsi que l'attestent les deux œuvres précédemment mentionnées<sup>45</sup>. Bien qu'il soit hasardeux de spéculer sur le vieillissement d'un homme né au XIV<sup>e</sup> siècle, compte tenu de ce que nous savons du règne et de la vie de Richard II, on ne peut que s'étonner du fait que le diptyque nous montre le visage radieux et glabre d'un jeune garçon insouciant qui envisage l'avenir avec confiance et ne semble éprouver aucune crainte ni appréhension. Je reviendrai sur cette énigme dans la conclusion. La condition préalable à toute interprétation cohérente et vérifiable qui puisse apporter des réponses compatibles entre elles à toutes ces questions est de s'appuyer sur la conception philosophique et artistique contemporaine du diptyque. Toute œuvre d'art obéit en effet à des codes relatifs au lieu et à l'époque de sa création qui en commandent l'élaboration aussi bien que la réception, et sans lesquels il serait vain d'espérer saisir son essence propre et l'intention de son auteur. Au Moyen Age, les formules codifiées de l'art et les visées didactiques des artistes s'inscrivent dans une tradition intellectuelle pour laquelle la nature physique est un reflet du monde transcendant auquel elle fait simultanément obstacle, suivant la célèbre parole de saint Paul aux Corinthiens : « Car nous voyons, à présent, dans un miroir, en énigme, mais alors ce sera face à face. À présent, je connais d'une manière partielle ; mais alors je connaîtrai comme je suis connu » (1 Co 13, 12)<sup>46</sup>. Qu'elle exprime l'harmonie morale ou bien la splendeur métaphysique, la beauté est conçue au Moyen Age comme appartenant à l'ordre de l'intelligible<sup>47</sup>. Elle est avant tout un attribut divin réfracté par la création du monde plutôt qu'une disposition humaine à ressentir le beau qu'elle va progressivement devenir à partir de la Renaissance, et ne peut être pour cette raison même exprimée par les artistes ou les artisans que sur le mode symbolique. La principale raison pour laquelle l'énigme que représente le diptyque n'a pu, de l'avis même des commentateurs, être résolue, tient moins au défaut de documentation relative à la genèse de l'œuvre et aux intentions de son commanditaire qu'au paradigme réaliste auquel ses interprètes font appel pour dégager son sens. Je me propose d'illustrer ce point capital en m'attachant à l'emblème du cerf blanc et à la nef voguant vers l'île qui sont l'une des clefs de lecture du diptyque dans une perspective herméneutique mais auparavant, il importe de dire quelques mots de ce que l'on voit lorsque les deux panneaux sont repliés l'un sur l'autre.

### Brève description des faces externes du diptyque

Sur la face externe du panneau de gauche, nous voyons un cerf blanc aux ramures dorées, gorgé (*gorged*, c'est-à-dire en langage héraldique avec une couronne autour du cou), chaîné (*chained*), et couché (*couched*) sur une terrasse herbue. Constituée de maillons carrés, la chaîne dorée s'enroule sur le sol et entoure l'une des pattes antérieures que le cerf a repliées. L'animal repose sur un lieu planté de graminées, de fougères, de romarin et de quelques fleurs identifiables telles que des iris dont on distingue les ondulations au milieu du panneau, juste au-dessus de son échine<sup>48</sup>. Sa posture est comparable à celle représentée sur l'insigne porté par le roi et les anges à l'intérieur du diptyque. La seule différence perceptible concerne la

<sup>44</sup> Sur le grand portrait, dit de Westminster, et la manière dont il exprime une conception médiévale de la royauté, voir Jonathan Alexander, 'The Portrait of Richard II in Westminster Abbey', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 204-206, et sur le gisant, voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 450.

<sup>45</sup> Voir Selby Whittingham, 'The Chronology of the Portraits of Richard II', *The Burlington Magazine*, 113, 1971, p. 12-21.

<sup>46</sup> Voir *La Bible de Jérusalem*, Paris, Fleurus/Cerf, 2000, p. 2338.

<sup>47</sup> Voir Jean-Yves Lacoste (dir.), *Dictionnaire critique de théologie* [1998], Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 153-154.

<sup>48</sup> Sur les valeurs symboliques de cet animal héraldique, voir Alphonse O'Kelly de Galway, *Dictionnaire archéologique et explicatif de la science du blason*, Bergerac, Imprimerie Générale du Sud-Ouest, 1901, p. 114-115.

teinte blanchâtre du cerf au repos figuré sur la face externe, plus mate que le vernis brillant employé pour l'emblème au cerf du roi agenouillé sur la face interne du même panneau. Je reviendrai sur cet animal héraldique qui soulève plusieurs problèmes intéressants. Quant à la face externe du panneau de droite, elle figure un ensemble héraldique ayant valeur de signalement et permettant de reconnaître le propriétaire du diptyque<sup>49</sup>. Il s'agit d'un écu français du XIV<sup>e</sup> siècle (en référence à sa forme), placé de biais, augmenté d'un heaume d'argent et d'une toque de cérémonie de gueules (de couleur rouge) sur laquelle prend place un lion posé ou arrêté (*statant guardant*) et couronné (*crowned*). Cet ornement symbolique placé au-dessus des armoiries du roi d'Angleterre semble avoir été adopté par Édouard III et fut conservé par tous ses successeurs jusqu'à Édouard VI. Ce timbre (*crest*) a pour fonction essentielle d'indiquer la qualité de celui qui porte l'écu ou le casque ainsi orné.

C'est au milieu de ce panneau, à gauche, que se trouve la partie la plus détériorée du diptyque, celle où le bois du panneau est mis à nu sous les couches de peinture, probablement du fait de l'usure occasionnée par le contact avec une surface dure lors du rangement et du transport. Les armes personnelles de Richard II sont représentées sur un écu parti (*impaled*) en 1 des armes mythiques (c'est-à-dire non portées par son propriétaire et souvent réalisées après sa mort) d'Édouard le Confesseur, d'azur, à la croix fleuronée d'or, accompagnée de cinq merlettes du même (*a cross flory, with martlets*) en 2, écartelé (*quartered*) de France ancien, d'azur semé de fleurs de lys d'or, et d'Angleterre moderne, de gueules, à trois léopards d'or. Ces armes personnelles ont remplacé les armes écartelées de son grand-père Édouard III (1 et 4, de France ancien, 2 et 3, d'Angleterre moderne) et elles seront remplacées à leur tour au début du règne d'Henri IV, vers 1406, par des armes simplifiées (écartelées : en 1 et 4, de France moderne, en 2 et 3, d'Angleterre moderne) ne figurant plus que trois fleurs de lys stylisées et épurées au lieu du semis de jadis, d'où l'appellation de « France moderne ». Rappelons à cet égard que les fleurs de lys furent introduites dans les armoiries anglaises et le Grand Sceau royal après qu'Édouard III eut pris solennellement le titre de roi de France, en janvier 1340, sur le sol flamand, à Gand, alors fief capétien. Auparavant, les souverains anglais portaient un écu de gueules où figuraient des lions ou des léopards héraldiques. Le blason mythique de Guillaume le Conquérant (1027-1087), identique aux armoiries du duché de Normandie et attesté depuis au moins Henri II (1133-1189), dit pour cette raison d'Angleterre ancien, comportait deux léopards d'or (*lions passant guardant*), tandis que le blason d'Angleterre moderne, utilisé après 1198, à la fin du règne de Richard Cœur de Lion (1157-1199), ajoutait un léopard rappelant la prouesse légendaire de son titulaire sur l'écu. Parmi tous ces souverains, il est remarquable que Richard II se soit distingué par la décision de partager ses armes avec celle d'un prédécesseur auquel il vouait, comme nous allons le voir, un culte à la fois religieux et dynastique<sup>50</sup>.

### La piété de Richard et le culte des saints

Avant d'évoquer les interprétations qui ont été proposées du diptyque, intéressons-nous brièvement à sa dimension explicitement religieuse. Bien que la signification de l'œuvre demeure problématique et que l'objet prenne place parmi les articles luxueux que Richard II aimait à offrir ou recevoir, il ne fait aucun doute que sa fonction était avant tout de nature religieuse. Sa constitution matérielle est celle d'un retable portatif que l'on pouvait ouvrir et fermer à la manière d'un livre et placer sur l'autel d'églises ou de chapelles au gré de

---

<sup>49</sup> Sur l'importance et le symbolisme de la langue héraldique au Moyen Âge, voir Johan Huizinga, *L'Automne du Moyen Âge* [1919], trad. J. Bastin, Paris, Éditions Payot, 1975, p. 243-244.

<sup>50</sup> Voir John Harvey, *art. cit.*, p. 6.

l'itinérance de son propriétaire<sup>51</sup>. Le diptyque servait selon toute vraisemblance aux dévotions et à la méditation de son utilisateur dans un cadre privé que suggère sa taille réduite et sa composition très personnelle<sup>52</sup>. Cette fonction religieuse n'est pourtant pas évidente à la vue des images en apparence profanes qui figurent sur les faces externes et qui s'offraient aux regards lorsque le diptyque était fermé. Les motifs peints à l'extérieur des panneaux sont personnels, et lorsque ces derniers sont repliés, la dimension héraldique s'impose à l'esprit à l'exclusion de toute autre signification. Si les figures héraldiques renvoient bien au propriétaire de l'objet, elles n'offrent en revanche aucun indice relatif à ce que l'on peut découvrir quand les panneaux sont dépliés. Le tableau peint à l'intérieur est en effet ostensiblement religieux : les personnages représentés, leur posture et leurs accessoires, ainsi que le cadre où se déroule la scène proclament la dimension sacrée de l'œuvre. Une opposition flagrante existe par ailleurs entre le panneau de gauche qui figure une forêt ténébreuse<sup>53</sup> ainsi qu'un désert stérile où Richard II est agenouillé en présence des trois saints qui se tiennent en retrait, et celui de droite qui nous montre la Vierge à l'enfant Jésus accompagnée de onze anges au milieu d'une prairie fleurie<sup>54</sup>.

Semé de fleurs variées qu'il n'est pas très aisé d'identifier à l'œil nu et sur lesquelles je reviendrai, la luxuriance et la douceur de ce lieu paradisiaque autorisent une première lecture du diptyque de gauche à droite qui porte sur l'espérance de Richard à gagner le paradis céleste à l'issue de ses pérégrinations terrestres. La présence des instruments de la Passion (la couronne d'épines ainsi que trois clous) représentés dans le nimbe entourant la tête de Jésus apporte à cette première intuition la caution théologique de la résurrection du Christ en dépeignant l'un des fondements du dogme chrétien où s'enracine l'espérance qu'ont les fidèles de connaître le paradis promis<sup>55</sup>. Je développerai ce point important ultérieurement. Tournons-nous à présent vers les saints représentés à la gauche de Richard<sup>56</sup>. Ceux-ci ont beaucoup à nous apprendre au sujet de la piété du roi et de la manière dont il vivait sa foi<sup>57</sup>. Nous savons en effet qu'il vénérât plusieurs saints, que cette dévotion se manifestait en période de crise notamment, et qu'elle revêtait une importance particulière en rapport avec sa conception de la royauté comme le diptyque en témoigne. À l'extrême gauche du panneau, se tient saint Edmond portant un manteau vert doublé d'hermine et tenant de la main gauche une flèche pointe en bas, empennage en haut. Dernier roi d'East Anglia (841-869/70), il fut martyrisé par les Danois qui lui demandèrent en vain, après sa défaite, d'abjurer sa foi dans le Christ<sup>58</sup>. La flèche qu'il tient représente selon la tradition l'instrument de sa mort. Après sa sanctification, Edmond fit l'objet d'une grande vénération et fut considéré comme l'un des saints patrons de l'Angleterre à côté de saint Édouard et bien avant saint Georges qui l'a progressivement détrôné<sup>59</sup>. La vénération de Richard pour saint Edmond n'est pas aussi

---

<sup>51</sup> Voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 21.

<sup>52</sup> Voir Caroline Barron, *Introduction*, in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 12 ; sur la dimension de plus en plus introspective de la dévotion religieuse à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 304, 319-320.

<sup>53</sup> Sur la valeur symbolique de la forêt associée au siècle et à ses illusions, voir Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 113.

<sup>54</sup> Voir John Drury, *op. cit.*, p. 13, sur l'opposition des deux panneaux. Au sujet du culte rendu par Richard II à la sainte Vierge, voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 307-308 ; sur l'humanisation progressive du Christ au Moyen Age et sa représentation sous la forme d'un enfant, voir Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 133.

<sup>55</sup> Voir Miri Rubin, *op. cit.*, p. 141, 146, et Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 134.

<sup>56</sup> Voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 53-57.

<sup>57</sup> Voir Shelagh Mitchell, 'Richard II : Kingship and the Cult of Saints', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 115-124.

<sup>58</sup> Voir David Farmer, *The Oxford Dictionary of Saints* [1978], Oxford, Oxford University Press, 2004, p. 161-162.

<sup>59</sup> Voir L. Tanner, 'Some representations of St Edward in Westminster Abbey and Elsewhere', *Journal of the British Archaeological Association*, 3<sup>rd</sup> series, XV, 1952, p. 3.

manifeste que celle dont saint Jean-Baptiste ou saint Édouard le Confesseur faisaient l'objet. Nous savons néanmoins que Richard se rendit à Bury saint Edmond en 1383 où il put vénérer ses reliques, puis en 1390 à l'Abbaye de Westminster afin de célébrer sa fête et d'assister à la messe dite en son honneur. À la question de savoir ce que saint Edmond représentait aux yeux de Richard, la réponse la plus vraisemblable est qu'il s'agissait d'un roi mort pour sa foi<sup>60</sup>.

À droite de saint Edmond se tient saint Édouard le Confesseur auquel Richard vouait un culte plus intense<sup>61</sup>. Portant un manteau probablement rose (la couleur est en effet passée) et doublé d'hermine, il tient une bague sertie d'une pierre bleue, dont il aurait fait don, selon la légende, à un pauvre pèlerin qui se révéla être saint Jean l'Évangéliste. Roi d'Angleterre de 1042 à 1066, sa mort mit un terme à la succession des monarques anglo-saxons. Sa réputation de sainteté et de roi pacifique se fit de son vivant et sa canonisation eut lieu en 1161. On le considère comme le fondateur de l'Abbaye de Westminster où il fut enterré. Tout comme saint Edmond, le peuple voyait en lui l'un des saints patrons de l'Angleterre jusqu'à ce que saint Georges, patron des soldats, des archers et des cavaliers, s'impose à la suite des croisades à une Angleterre exaltant les exploits guerriers de ses rois, en Terre sainte comme sur le continent<sup>62</sup>. Le culte particulièrement fervent que rendait Richard II au Confesseur est attesté par la décision qu'il prit en 1395 de briser ses armes avec celles, mythiques, du saint. L'accolement de blasons symbolisait comme cela a été mentionné une relation très étroite entre deux époux, ou bien l'union mystique entre un évêque et son diocèse. Nous savons par ailleurs que Richard invoquait le Confesseur et vénérait ses reliques — qui se trouvent dans une chapelle de l'Abbaye de Westminster — à chaque fois qu'il était confronté à une crise. Ce fut notamment le cas durant la révolte de 1381 précédemment évoquée.

Se tenant à la gauche du Confesseur et légèrement en avant de Richard qu'il désigne d'un geste du bras droit, saint Jean-Baptiste est représenté conformément à la tradition picturale, vêtu d'un manteau de poil de chameau, dépourvu de sandales et portant l'animal emblématique dont, se rappelant les textes anciens, il fit un symbole de Jésus qui venait vers lui par la vallée du Jourdain : « Voici l'agneau de Dieu, qui enlève le péché du monde » (Jn 1 29)<sup>63</sup>. Précisons au passage en anticipant quelque peu sur la suite que, de tous les êtres vivants ayant eu l'honneur de représenter le Christ dans l'art chrétien, l'agneau est sans nul doute celui qui a joui de la plus grande et de la plus constante vogue<sup>64</sup>. Représentant la victime rédemptrice et sacrificielle, il est associé à l'eucharistie — par le biais vétérotestamentaire de la Pâque juive —, à la lumière (Ap 21 22), à la pureté (Ap 14 4, 5 ; 1P 1 18, 19), au triomphe apocalyptique, et à l'entraîneur d'âmes que l'iconographie chrétienne représente portant une croix servant le plus souvent de hampe à l'étendard triomphal ornée d'une croix rouge. Cette bannière — qui est *stricto sensu* un étendard plutôt qu'une bannière — que tient souvent saint Jean-Baptiste avec l'agneau, et qui symbolise la victoire du Christ sur la mort, fait songer au verset d'Isaïe : « Ce jour-là, la racine de Jessé, qui se dresse comme un étendard pour les

---

<sup>60</sup> Voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 309-310.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 311-312.

<sup>62</sup> Voir David Farmer, *op. cit.*, p. 163-165. Sur la substitution institutionnelle du culte de saint Georges à celui du Confesseur coïncidant avec l'usurpation d'Henri IV en 1400, voir en particulier p. 164, 214.

<sup>63</sup> Voir *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 2159, et David Farmer, *op. cit.*, p. 277-278.

<sup>64</sup> Sur le symbolisme de l'agneau, voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles* [1969], Paris, Éditions Robert Laffont, 1982, p. 10-12 ; J.C. Cooper, *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols* [1978], Londres, Thames & Hudson, 2008, p. 94-95 ; au sujet des représentations de l'Agneau de Dieu comme image symbolique du Ressuscité, voir Pierre Martin, *La Résurrection en images. Le cheminement des symboles de la résurrection. Visite de quelques œuvres de l'art chrétien d'avant la Réforme*, Saint-Maurice, Éditions Saint-Augustin, 2001, p. 98-104.

peuples, sera recherchée par les nations, et sa demeure sera glorieuse » (Is **11**, 10)<sup>65</sup>. J'ajouterai à la lumière de cette citation que la bannière du diptyque est faussement identifiée comme étant celle de saint Georges, ce que j'essaierai de démontrer en abordant la scène peinte au sommet de la hampe<sup>66</sup>.

Seul parmi les trois saints à être physiquement en contact avec Richard, saint Jean-Baptiste occupe une place à part dans la piété de celui qui lui demande d'intercéder en sa faveur. Ce fait est d'autant plus remarquable, qu'en règle générale, le Confesseur était représenté en compagnie de saint Jean l'Évangéliste dont la tradition fait le destinataire de l'anneau offert à un pèlerin. La substitution du Baptiste devait donc avoir une signification importante pour Richard II. Nous savons que ce dernier a acquis deux reliques de saint Jean-Baptiste et qu'en 1391, il a pourvu une fondation destinée à célébrer un service religieux au jour anniversaire de sa mort et de celle de sa première épouse Anne de Bohême, dans la chapelle de l'Abbaye de Westminster consacré à ce saint. D'autres témoignages nous indiquent par ailleurs que Richard possédait des habits portant les initiales brodées « J. B. » ainsi qu'un corbeau emblématique d'Élie, que les exégètes de la Bible considéraient comme la préfiguration vétérotestamentaire du précurseur du Christ (Mc **9**, 13)<sup>67</sup>. Quel sens donner à ce culte en définitive ? Certes, Richard est né un 6 janvier, date officielle du baptême du Christ par le Baptiste dans le Jourdain, et il est devenu roi le 22 juin 1377, la veille de la vigile du saint, mais cette coïncidence ne suffit pas à expliquer la ferveur du culte royal<sup>68</sup>. Richard n'a cessé en effet de mobiliser les saints qu'il vénérât, à une époque où il lui fallait défendre sa position et son prestige menacés par une opposition résolue, afin de manifester sa croyance dans la dimension sacrée et messianique de la royauté. Sacrée du fait des liens dynastiques qui le rattachaient à ses prédécesseurs sanctifiés, et messianiques à cause du rapport évangélique entre le Baptiste et le Christ. L'importance de ce saint dans le panthéon ricardien est clairement liée dans cette perspective au pouvoir que la tradition lui prêtait d'intercéder auprès du Christ afin que ce dernier infusât dans l'âme du récipiendaire sa grâce en prévision de la Parousie, de la même façon que le Baptiste avait annoncé la venue terrestre du Messie aux Juifs<sup>69</sup>.

Au premier abord, le diptyque peut donc se lire comme une requête du roi d'Angleterre qui demande aux saints dont il se sent proche d'intercéder en sa faveur auprès de la Vierge et de l'enfant Jésus pour obtenir la protection du ciel et avoir accès au paradis. Le choix des personnages représentés derrière Richard est tout sauf aléatoire ou conventionnel : il témoigne à n'en pas douter du rapport très intime que le roi entretenait avec chacun d'eux, et d'une relation spirituelle faite d'oraisons et de joies, peut-être aussi de doute et d'abattement. Conformément aux codes picturaux de l'époque<sup>70</sup>, chaque saint est représenté de manière exacte et vivante avec son individualité, à la différence des anges figurés sur le panneau de droite qui ne manifestent aucune singularité. La place importante que ces trois saints occupent sur la face interne du panneau de gauche afin de se faire l'avocat du roi agenouillé et de servir

---

<sup>65</sup> Voir *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1510 ; au sujet du symbolisme antique et vétérotestamentaire de l'étendard comme attestation du divin, voir Pierre Martin, *op. cit.*, p. 53-63.

<sup>66</sup> Pour une vue opposée de cette bannière comme signe de souveraineté béni par le Christ et remis à Richard II, voir Nigel Morgan, 'The Signification of the Banner in the Wilton Diptych', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 179-188 ; au sujet des représentations de la résurrection du Christ par l'intermédiaire du symbolisme de l'étendard, voir Pierre Martin, *op. cit.*, p. 89-97.

<sup>67</sup> Voir Shelagh Mitchell, 'Richard II : Kingship and the Cult of Saints', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 120, 313 note 61.

<sup>68</sup> Voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 309.

<sup>69</sup> Voir David Farmer, *op. cit.*, p. 277.

<sup>70</sup> Voir Émile Mâle, *L'art religieux de la fin du Moyen Âge en France*, Paris, Armand Colin, 1922, ch. 4.

d'intermédiaire entre sa personne et Dieu est avant tout un témoignage visuel de la conception élevée que Richard II avait de la vie religieuse comme de l'horizon spirituel auquel il aspirait de toute son âme.

### Les principales interprétations du diptyque

Il convient à présent de dire quelques mots au sujet des diverses interprétations qui ont été faites du diptyque depuis que des spécialistes de diverses disciplines le prennent pour objet de recherche en se fondant sur une description méticuleuse effectuée en 1882 par George Scharf et assortie de quelques pistes interprétatives<sup>71</sup>. La principale question soulevée par les commentateurs du diptyque à sa suite est celle de l'occasion historique ou biographique à l'origine de sa réalisation, à quoi il faut ajouter le dessein de son commanditaire et le projet de son créateur<sup>72</sup>. George Scharf est le premier à avoir suggéré que le diptyque puisse avoir un rapport avec la croisade proclamée à Rome en 1382 par Urbain VI contre Clément VII en Avignon<sup>73</sup>. Nous y reviendrons. En 1927, deux auteurs avancèrent l'idée que le diptyque pourrait être une offrande à la Vierge de l'Abbaye de Westminster (*Our Lady of Pewe*) en mémoire du jour où le jeune Richard II l'avait priée avant d'aller à la rencontre des rebelles en 1381. Selon une autre hypothèse, cette offrande pourrait avoir été faite pour célébrer le jour anniversaire du couronnement du roi en 1377, ou bien à l'occasion de la cérémonie qui eut lieu en 1389 pour marquer sa prise de pouvoir effective<sup>74</sup>. À l'appui de cette lecture, Joan Evans invoque notamment la présence des ancêtres de Richard et le geste de l'enfant Jésus qui paraît bénir l'étendard de saint Georges, emblématique de la souveraineté royale. Au cours des années 1940, l'hypothèse fut émise que le diptyque serait un objet commémorant la mort de Richard II. Nombreux sont les auteurs qui, en se fondant sur le style de l'œuvre et sa composition, considèrent le diptyque comme une œuvre commémorative commanditée par un proche et peinte après la disparition du roi défunt<sup>75</sup>. La principale objection à cette théorie est l'échelle réduite du retable à laquelle s'ajoute le fait qu'il s'agit d'un autel portatif destiné à un usage privé<sup>76</sup>. Si l'œuvre avait été créée à des fins commémoratives, ses dimensions auraient vraisemblablement été monumentales et sa mise en valeur aurait justifié un emplacement permanent que l'on a été incapable d'identifier. Il est par ailleurs étonnant, ainsi que le fait remarquer John Harvey, qu'une œuvre commémorative en l'honneur de Richard II ne comporte aucune inscription appelant à prier pour le repos de son âme comme cela était l'usage<sup>77</sup>. À cela s'ajoutent des éléments internes, tels que le style vestimentaire des personnages ou bien leur type de coiffure, qui sont conformes à ce que nous apprend la documentation relative aux années 1390, et étaient déjà passés de mode au début du XV<sup>e</sup> siècle<sup>78</sup>. Pour Maud Clarke, qui met en relief la composition héraldique du diptyque — autour

---

<sup>71</sup> Voir George Scharf, *Description of the Wilton House Diptych, Containing a Contemporary Portrait of King Richard The Second*, Printed For The Arundel Society, Londres, 1882.

<sup>72</sup> Voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 59-62.

<sup>73</sup> Voir George Scharf, *op. cit.*, p. 68-69.

<sup>74</sup> Voir Tancred Borenius et E. W. Tristram, *English Medieval Painting*, Florence, Pantheon, 1927, p. 27-28 ; Sir M. Conway, 'The Wilton Diptych', *The Burlington Magazine*, 55, 1929, p. 209 ; Joan Evans, 'The Wilton Diptych Reconsidered', *Archaeological Journal*, 105, 1950, p. 5.

<sup>75</sup> Voir Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, 2 vol., Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1953, vol. 1, p. 118 ; Francis Wormald, 'The Wilton Diptych', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17, 1954, p. 202 ; J. Alexander, 'Painting and Manuscript Illumination for Royal Patrons in the Later Middle Ages', in Vincent Scattergood et James Sherborne (éds), *English Court Culture in the Later Middle Ages*, Londres, Duckworth, 1983, p. 146.

<sup>76</sup> Voir Lucy Freeman Sandler, 'The Wilton Diptych and Images of Devotion in Illuminated Manuscripts' in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 154.

<sup>77</sup> Voir John Harvey, *art. cit.*, p. 14.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 15.

des armes personnelles de Richard II et de son écu parti, de l'emblème du cerf blanc, et du collier de cosses de genêt d'origine française —<sup>79</sup>, et s'en sert afin de préciser la datation de l'œuvre<sup>80</sup>, la première explication qui vient à l'esprit est celle d'un cadeau en l'honneur de la jeune princesse Isabelle à l'occasion de son mariage avec le roi d'Angleterre<sup>81</sup>. Passant en revue plusieurs éléments contradictoires, elle écarte cependant cette thèse en rappelant que la principale objection à une explication d'ordre biographique et profane réside dans la signification ouvertement religieuse du diptyque<sup>82</sup>.

Selon une autre thèse, défendue notamment par John Harvey, le diptyque évoquerait une société secrète établie afin de défendre les droits de Richard II et déterminée à le maintenir sur le trône<sup>83</sup>. Suivant cette interprétation, Richard II aurait mis toute son énergie à combattre la rébellion sous toutes ses formes en évitant d'être le jouet des factions rivales. Ceci expliquerait qu'il ait proposé la canonisation de son arrière grand-père afin d'effacer le fâcheux précédent de la déposition, qu'il ait fait annuler par le Parlement toutes les mesures visant à remettre en cause ses prérogatives, qu'il ait prévu d'excommunier tous ceux qui enfreindraient ces dispositions, qu'il ait recruté une force armée composée d'archers portant sa livrée avec l'emblème au cerf blanc, et qu'il ait enfin placé ses hommes à tous les postes clés de l'administration royale ou locale. Dans le cadre d'une campagne de grande ampleur ayant pour objectif d'affaiblir ses ennemis et de consolider son pouvoir, Richard II aurait constitué un cercle restreint de partisans dévoués à sa cause et sa personne sous la forme d'une confrérie occulte de nature militaro-religieuse. Reprenant une suggestion de Francis Wormald<sup>84</sup>, pour qui les onze anges portant l'emblème du roi représentent ses compagnons dans l'au-delà, Harvey y voit un code permettant aux initiés de reconnaître les membres combattants d'une organisation secrète formée sur le modèle des douze apôtres afin de maintenir au pouvoir un roi mis à mal par les attaques d'une faction nobiliaire, et d'employer pour ce faire la croyance dans la sanctification que lui conférerait son origine divine. Selon les propres mots de l'auteur, le diptyque serait en quelque sorte le signe de ralliement d'un ordre mystérieux, contrepartie ésotérique de l'ordre de la Jarretière fondé par Édouard III entre 1346 et 1348<sup>85</sup>. L'interaction supposée entre le roi agenouillé sur le panneau de gauche et la Vierge à l'Enfant représentée sur le panneau de droite confirme à ses yeux cette lecture politique. Pour Harvey, le diptyque nous montrerait l'hommage par lequel Richard II se déclare le vassal de la mère de Dieu et de son fils à qui il promet une fidélité et un dévouement absolus en échange de quoi il s'apprête à recevoir l'étendard de saint Georges symbolisant le fief que lui remet sa suzeraine. Car bien avant que la petite scène peinte ne soit mise au jour à l'intérieur de l'orbe surmontant la hampe de l'étendard, cet auteur considérait à la suite de Thurston que la Vierge du diptyque est non seulement la Reine des cieux mais surtout la souveraine mystique de Grande Bretagne dont une tradition plus ou moins ancienne affirme qu'elle est son apanage<sup>86</sup>. Il ne fait aucun doute à ses yeux que l'orbe prenant la place de la croix habituelle au sommet de la bannière est un symbole de souveraineté temporelle qui corrobore cette interprétation profane et historique en infirmant toutes les explications qui

<sup>79</sup> Voir Maud Clarke, 'The Wilton Diptych', *The Burlington Magazine*, 58, 1931, p. 284.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>81</sup> Voir en particulier S. Whittingham, 'The Date of the Wilton Diptych', *Gazette des Beaux-Arts*, 98, 1981, p. 147.

<sup>82</sup> Voir Maud Clarke, *art. cit.*, p. 290.

<sup>83</sup> Voir John Harvey, *art. cit.*, p. 19.

<sup>84</sup> Voir Francis Wormald, *art. cit.*, p. 201.

<sup>85</sup> Voir John Harvey, *art. cit.*, p. 19.

<sup>86</sup> Voir H. Thurston, 'The Wilton Diptych', *The Month*, 154, 1929, p. 27-37 ; John Harvey, *art. cit.*, p. 20-21.

sollicitent les faits et forcent la crédulité<sup>87</sup>. Le principal argument opposable à l'encontre de cette lecture est que nul témoignage probant n'a jusqu'à présent permis de confirmer l'existence de cette société. Cette hypothèse est en outre considérablement affaiblie par la diffusion assez large de l'emblème du cerf blanc auprès des nombreux partisans de Richard II, qu'il est difficile pour cette raison même d'envisager comme les membres d'une confrérie exclusive agissant dans l'ombre<sup>88</sup>.

Pour d'autres auteurs, le diptyque serait l'illustration d'un vœu conjoint de Richard II et de Charles VI, résolu à mettre un terme définitif au conflit franco-anglais afin de se croiser et de lutter contre l'infidèle en Terre sainte<sup>89</sup>. Persuadée que la signification du diptyque tout entier repose sur la présentation de la bannière, Maud Clarke rappelle que la croix rouge sur fond blanc désigne au choix l'étendard de la Résurrection ou bien le signe de ralliement des croisés associé à saint Georges. Cette seconde hypothèse a sa préférence car elle permet selon elle d'expliquer la représentation idéalisée et le rajeunissement de Richard, les motifs pour lesquels la bannière est remise au roi, et l'impression de mouvement et d'attente qui domine parmi les anges rassemblés autour de la Vierge à l'Enfant<sup>90</sup>. Il s'agirait donc en somme d'une œuvre de propagande en faveur d'un nouvel ordre de chevalerie — l'Ordre de la Passion — dont Philippe de Mézières, conseiller de Charles VI et auteur en 1395 d'une *Épître au Roi Richard*, proposait la création afin de reconquérir la Terre sainte<sup>91</sup>. Comme le signale M. Clarke, cet « illuminé » français avait fait de cet espoir le thème principal du *Songe du vieil pèlerin* et de l'*Oratio tragedia*, deux de ses ouvrages écrits pour Charles VI en 1389<sup>92</sup>. Bien que l'étendard du panneau de droite dont l'auteur fait si grand cas ne ressemble que de loin à la bannière de l'Ordre de la Passion et s'en distingue notamment par l'absence du motif central de l'agneau, et malgré le fait que Richard n'est pas représenté sur le panneau de gauche portant le manteau de l'Ordre, l'accent commun mis par le diptyque et par le manuscrit de Mézières sur la jeunesse de Richard II persuade l'auteur de la justesse de sa supposition<sup>93</sup>. La thèse envisageant le diptyque comme l'illustration d'un appel à la croisade est également défendue par Maurice Keen qui considère que cette lecture est la plus apte à dégager le sens cohérent de l'œuvre en reliant les trois éléments principaux que sont le collier de cosses de genêt, les symboles de la Passion contenus dans le nimbe du Christ, et les armes personnelles de Richard II représentées sur la face externe du panneau de droite. L'auteur y voit la manifestation de la volonté des rois de France et d'Angleterre de mettre un terme à la guerre entre les deux royaumes et de transformer les trêves successives en une véritable paix afin de consacrer leur énergie à la résolution du schisme déchirant la chrétienté et la préparation d'une croisade en Terre sainte. S'il faut chercher selon lui à quoi renvoie le symbolisme du diptyque, c'est l'idée orthodoxe et médiévale que Richard II se faisait de la

---

<sup>87</sup> Voir John Harvey, *art. cit.*, p. 24 ; c'est aussi l'opinion de Nigel Morgan, 'The Signification of the Banner in the Wilton Diptych', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 328 note 13, qui cite Harvey. Il me semble au contraire que, loin d'attester un repentir de l'artiste corrigeant une erreur, la croix sommitale découverte sous l'orbe avec la scène peinte confirme la signification religieuse de l'étendard et la facture très personnelle du diptyque auquel Richard II a souhaité ajouter un symbole inhabituel à cet endroit.

<sup>88</sup> Voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 59, 66 note 115.

<sup>89</sup> Cette hypothèse est mentionnée pour la première fois semble-t-il par George Scharf, *op. cit.*, p. 65, avant d'être reprise par Maud Clarke, *art. cit.*, p. 283, et par Christopher Tyerman, *England and the Crusades, 1095-1588*, Chicago, Chicago University Press, 1988, p. 297.

<sup>90</sup> Voir Maud Clarke, *art. cit.*, p. 290.

<sup>91</sup> Voir G. Coopland (éd), *Philippe de Mézières. Letter to Richard II*, Liverpool, Liverpool University Press, 1975.

<sup>92</sup> Voir Maud Clarke, *art. cit.*, p. 290.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 294.

royauté anglaise qui mérite d'être retenue, conception dont la croisade projetée constitue l'un des niveaux de lecture essentiels<sup>94</sup>.

La principale objection que je formulerai à l'encontre de toutes ces hypothèses et qui me permettra par la même occasion de définir le cadre herméneutique le plus approprié à une tentative de déchiffrement de l'œuvre est d'ordre méthodologique plutôt que factuel. Si les tentatives explicatives s'efforçant de mettre au jour l'événement ou le fait qui rendrait compte de la genèse du diptyque n'ont jusqu'à présent apporté que des réponses partielles aux questions qu'il soulève, c'est que le contexte historique et biographique qui lui aurait donné naissance n'a qu'une importance très relative en comparaison des croyances intimes et de la conception du monde auxquelles il donne une forme perceptible. Afin de faire livrer ses secrets au diptyque, il convient donc selon moi de renoncer à une grille de lecture étroitement politique ou politico-religieuse qui envisage l'œuvre sous l'angle d'une imbrication confuse de thèmes et d'images profanes et religieuses, ainsi que le fait Dillian Gordon par exemple : « The individual elements of its imagery have many strands which [...] operate on both a secular and religious level. This would not have seemed strange in the Middle Ages when secular and religious themes were not mutually exclusive but inextricably linked »<sup>95</sup>. Dans l'article qu'il consacre à la conception de la royauté selon Richard II, Nigel Saul parle même de « fusion of religious and secular ideas »<sup>96</sup>. Je m'inscris moins en faux contre l'idée selon laquelle la culture médiévale était imprégnée de religion, voire même qu'elle faisait du dogme chrétien la clef de voûte de sa civilisation, que je prends mes distances à l'égard de termes imprécis qui peuvent donner à croire que le séculier et le spirituel, le politique et le religieux sont mis sur le même plan par le diptyque de Wilton, d'un point de vue idéologique et artistique.

### **La symbolique chrétienne du Moyen Age à la Renaissance**

À en juger par les prémisses de ces lectures, l'enchevêtrement des thèmes politiques et des motifs religieux dont le diptyque serait l'illustration porte l'empreinte d'une civilisation saturée de religion au point de ne plus pouvoir distinguer le temporel et le spirituel. La tendance à profaner les choses sacrées en rabaissant leur mystère et en soulignant leur banalité n'est selon cette optique que le pendant de la spiritualisation à outrance des choses de la vie ordinaire<sup>97</sup>. Le diptyque de Wilton ne témoigne-t-il pas de ce risque d'amalgame par l'emploi qu'il suscite d'une terminologie profane et d'une langue religieuse ? N'est-on pas tenté d'emprunter à la religion les mots qui serviront à exprimer les choses terrestres qu'il représente, et inversement, de donner de la cohorte céleste qui leur fait face une description appauvrissante et prosaïque ? Un facteur aggravant ce risque de confusion est l'affirmation de la souveraineté de Richard II au moyen d'images et de concepts expressément religieux qui brouillent un peu plus la frontière entre la nature, l'histoire, et le surnaturel. La question essentielle que soulève l'interprétation du diptyque, d'un point de vue esthétique et théologique, est donc celle de la licéité des images de la divinité et de la méthode permettant de les déchiffrer. Nous savons que le deuxième commandement de Dieu recueilli par Moïse interdisait formellement les images. Mais l'avènement du christianisme eut pour conséquence de les rendre licites dans la mesure où le Messie avait abrogé l'ancienne loi par sa venue sur

---

<sup>94</sup> Voir Maurice Keen, 'The Wilton Diptych: the Case for a Crusading Context', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 189-196.

<sup>95</sup> Voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 21.

<sup>96</sup> Voir Nigel Saul, 'Richard's II Ideas of Kingship', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 28, 31.

<sup>97</sup> Voir Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 309.

la terre<sup>98</sup>. Quelle qu'en soit l'inadéquation, les images ont été considérées par l'Église catholique comme un support à la méditation personnelle, à la vénération des saints et à l'adoration de Dieu dont il revenait aux clercs de définir la signification et l'importance qu'il était permis aux fidèles d'y attacher<sup>99</sup>. L'effusion de piété que provoquaient de telles représentations imagées avait certes pour objet d'instruire les illettrés et les ignorants mais elle offrait aussi un point d'appui à la contemplation de tous ceux, mystiques ou non, qui souhaitaient pénétrer les mystères ineffables constituant le fondement du dogme et les racines de la foi. Comme l'atteste le diptyque, l'une de ces figurations hante tout particulièrement l'esprit du Moyen Age finissant : il s'agit de l'image de la Passion qui est au cœur d'une constellation analogique où le moindre événement et le plus petit fait renvoient à la mort suivie de la résurrection du Christ<sup>100</sup>.

Ce mystère fondateur du christianisme résume en effet à lui seul la tension existant tout au long du Moyen Age entre ce monde et l'au-delà, l'univers des passions et des illusions, et celui de la félicité et de la vérité, la terre où l'on voit « dans un miroir, en énigme », et les cieux où l'on verra « face à face »<sup>101</sup>. Car le fondement théologique et philosophique de l'épistémé médiévale est bien la conviction que toute chose n'a de sens que parce que, loin de se borner à sa réalité phénoménale comme à sa fonction immédiate, son essence la fait tendre vers l'au-delà, dont elle est à sa façon un signe et un reflet<sup>102</sup>. L'univers médiéval se déploie à la manière d'un réseau de symboles qui se font écho pour exprimer l'harmonie de la création. Bien que l'approche inductive des phénomènes que la Renaissance va mettre à l'honneur et qui va devenir le fondement de la science moderne ait été connue à l'époque médiévale, elle a toujours été subordonnée à une appréhension symbolique des réalités sensibles où s'éprouvait la nécessité de remonter jusqu'à leur source cachée afin d'en saisir l'essence<sup>103</sup>. Il existe ainsi un lien indissoluble entre la conception symbolique et le réalisme théologique dont l'objet commun est de dégager les propriétés essentielles des choses. Dans le rapport symbolique entre ce monde et l'au-delà, les choses terrestres sont le terme inférieur qui renvoie une image des réalités supérieures d'où les premières tiennent leur dignité et leur signification<sup>104</sup>. Le diptyque de Wilton appartient de ce point de vue à la dernière floraison de cette pensée symbolique dont les figures sclérosées risquent de paraître arbitraires et d'être incomprises. La raison en est que leur symbolisme usé se prête à une inversion, accomplie à l'époque moderne et déjà bien avancée à la Renaissance, en vertu de laquelle ce n'est plus la réalité mondaine qui renvoie à son modèle transcendant mais le supérieur qui désigne l'inférieur, parce que dans l'esprit de tous les auteurs gagnés à la cause de l'humanisme, les choses terrestres l'emportent de beaucoup sur les réalités spirituelles qui ne leur servent plus désormais que d'ornement muet ou de faire-valoir accessoire. De l'allégorie médiévale à la mythologie de la Renaissance, il y a sur bien des points continuité plutôt que rupture. Il n'empêche que la Renaissance opère un revirement complet au terme duquel les nymphes se substituent aux anges et le naturalisme au surnaturalisme<sup>105</sup>. Non que l'automne du Moyen Age ait été exempt de tout naturalisme, notamment en peinture. Le diptyque démontre s'il en

---

<sup>98</sup> Sur la réprobation à l'égard des images de la divinité aux premiers siècles de l'Église, voir Pierre Martin, *op. cit.*, p. 23-27 et 38-50, 86.

<sup>99</sup> Sur l'iconoclasme des réformateurs à la Renaissance, voir Elisabeth L. Eisenstein, *La Révolution de l'imprimé à l'aube de l'Europe moderne* [1983], tr. Maud Sissung et Marc Duchamp, Paris, Hachette, 1991, p. 53-54.

<sup>100</sup> Voir Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 198-199.

<sup>101</sup> Voir Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 314.

<sup>102</sup> Voir Umberto Eco, *Art and Beauty in the Middle Ages* [1959], translated by Hugh Bredin, New Haven, Yale University Press, 2002, p. 15-16, et Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 304-305.

<sup>103</sup> Voir Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 212.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 53-54.

<sup>105</sup> Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 23-26, 31.

était besoin que, vers la fin du XIV<sup>e</sup> siècle, la peinture excellait à rendre le détail d'une scène au moyen de techniques remarquables<sup>106</sup>. Mais loin d'être la préfiguration de ce qu'il allait devenir plus tard, le naturalisme raffiné du diptyque doit être envisagé au contraire comme une expression de la tendance caractéristique de la fin du Moyen Age à convertir en images précises chaque notion sacrée afin de donner un aperçu des joies célestes et de rendre la vision d'une béatitude inimaginable. C'est à la Renaissance que le symbolisme médiéval, riche d'un héritage préchrétien que les auteurs médiévaux ont enrichi d'un apport original, et le genre de l'allégorie qui lui faisait toute sa place, sont devenus, à l'image d'une éthique chevaleresque usée et creuse, un jeu de l'esprit dépourvu du moindre sens intelligible au profit d'une pensée génétique et causale destinée à triompher aussi bien dans les sciences naturelles que dans l'étude des textes ou le rapport au monde. Par contraste, l'auteur ou l'artiste médiéval s'efforçait de créer par son art ou de déceler dans la nature des rapports pressentis par l'intuition à laquelle le mode symbolique tentait de donner une traduction défectueuse. Pour un roi comme pour ses sujets, pour un artiste comme pour les admirateurs de son art et pour un clerc comme pour un laïc, le grand défi qu'il fallait relever consistait à essayer de distinguer la figure symbolique d'une énigme indéchiffrable dans le miroir que leur tendait la création.

L'art n'est pas au Moyen Age en effet une fin en soi dont la fonction est avant tout esthétique. Il s'incorpore à la vie la plus quotidienne, tient sa dignité des objets sacrés dont il s'empare, et reçoit pour mission de les embellir comme ils le méritent au profit de tous ceux qui reconnaîtront l'intention de l'artiste derrière le sujet choisi. Sa signification et sa destination l'emportent toujours sur sa valeur esthétique. C'est notamment le cas des retables tels que le diptyque de Wilton pour lesquels la dignité du sujet et la destination de l'œuvre ont la primauté sur l'appréciation de la beauté. La beauté d'une œuvre d'art n'a pour seule ambition que d'égaliser le caractère sacré du sujet et de mettre en valeur sa fonction religieuse. La création artistique ne jouit pas au Moyen Age de l'autonomie qui sera la sienne ultérieurement : elle est encore inséparable de la vie dont elle s'efforce de rehausser le lustre<sup>107</sup>. Sa fonction essentielle est d'exalter la magnificence et de mettre en relief la personnalité du donateur souvent représenté sur l'œuvre dont il a commandé l'exécution. Il faut attendre la Renaissance pour que la conscience d'une jouissance esthétique voie le jour. À la fin du Moyen Age, la beauté d'une œuvre telle que le diptyque de Wilton est encore indissociable d'un sentiment de piété ou de jubilation<sup>108</sup>. Car la beauté est un attribut de Dieu dont la création ne bénéficie que sur le mode de la participation et de la conformité<sup>109</sup>. Si Thomas d'Aquin ramène la beauté des choses terrestres aux idées de perfection, de proportion et de splendeur, c'est d'abord en vertu de leur ressemblance avec la beauté suprême de Dieu qui ne peut se concevoir et se représenter que de manière inadéquate au moyen d'analogies. L'analyse esthétique du beau et l'expression critique de l'admiration auxquelles nous essayons de donner forme à la vue du diptyque de Wilton sont aussi étrangères à la culture du Moyen Age qu'est aujourd'hui incompréhensible à nos yeux l'évocation allégorique et naïve qu'il nous propose de la beauté des choses spirituelles dont l'éclat numineux est le reflet perceptible<sup>110</sup>. Sans doute sommes-nous plus sensibles à la peinture d'une époque révolue qu'à d'autres formes artistiques qui nous paraissent plus datées et moins compréhensibles. Mais indépendamment de ses intentions, de son style, et du code auquel il se plie, le peintre

<sup>106</sup> Sur la technique employée pour réaliser le diptyque, voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 74-81.

<sup>107</sup> Voir Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 260.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 281.

<sup>109</sup> Voir Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, translated by Willard R. Trask, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1953, p. 224 note 20.

<sup>110</sup> Voir Umberto Eco, *op. cit.*, p. 59-61.

qui s'attache à un objet sacré doit s'efforcer de transfigurer son sujet en soulignant la part de mystère incommunicable que le dessin le plus précis et les couleurs les plus nettes ne parviennent pas à rendre<sup>111</sup>. Cet inexprimable que le symbolisme est particulièrement apte à suggérer ne dépend ni du lieu ni du temps de sa création et c'est pourquoi il se révèle toujours aussi neuf et étonnant qu'à l'époque de sa genèse. La peinture, même quand elle ne prétend offrir qu'une vision inadéquate et figurative des choses, garde son mystère mieux que ne saurait le faire une autre forme créatrice. Ce d'autant plus que chaque détail possède un sens et que chaque image exprime une idée qu'elle s'efforce de rendre discernable. Comme le diptyque de Wilton va nous en fournir la preuve, en peinture, il n'y a pas d'éléments accessoires. Tout est essentiel et un seul détail peut déterminer la signification cohérente de l'œuvre et la conception du monde qu'elle exprime. Il est probable que l'auteur du diptyque s'est vu contraint du respecter le code iconographique du tableau religieux qu'on lui a demandé de peindre, au détail près. Rien ne permet de penser qu'il ait pu s'écarter de la tradition, quand bien même les éléments de comparaison feraient défaut pour s'en assurer. La manière peu conventionnelle et pour tout dire fantaisiste dont les artistes laisseront ultérieurement la bride à leur imagination pour le thème principal comme pour le rendu du détail est encore très peu répandue à la fin du Moyen Age où le réalisme de l'exécution est toujours au service d'un sens allégorique qui commande la lecture de l'œuvre dans son ensemble. Tout en ne paraissant rendre que la forme visible des choses qu'elle figure, la peinture, *a fortiori* lorsqu'il s'agit d'une œuvre de dévotion, exprime toujours un sens profond qui nécessite un effort de la pensée pour apparaître au grand jour. La rupture opérée par la Renaissance à cet égard consiste précisément dans la conservation de formes et de conventions héritées du Moyen Age auxquelles l'esprit nouveau donnera un tout autre sens que celui qu'il avait dans une culture pour laquelle les phénomènes visibles trouvent leur raison d'être dans des réalités invisibles<sup>112</sup>.

L'approche symbolique du diptyque n'a de sens en effet que si l'on admet que la culture intensive de la spiritualité que le Moyen Age pratiqua et glorifia est étroitement corrélée à une conception de la beauté procédant de la lumière divine. Selon cette optique, toute chose n'a de valeur que parce qu'elle favorise l'ascension de l'âme le long d'une échelle devant la mener jusqu'à la perfection. Tout l'art de la symbolique chrétienne tire son rayonnement du foyer divin dans la mesure où l'horizon temporel de l'humanité n'est que le reflet de l'horizon spirituel de Dieu. Il importe de dire à cet égard que, sur ce plan tout au moins, l'avènement de la Renaissance a marqué un recul très net de l'esprit. C'est alors que l'humanité déserta l'horizon spirituel pour se tourner vers un horizon temporel que son néo-paganisme affubla d'oripeaux rationalistes et naturalistes<sup>113</sup>. L'art de la Renaissance, reflet direct d'une mentalité que n'animaient plus la spiritualité et la mystique chrétienne, ne put être que la glorification de la beauté matérielle. Le principe de cet art coupé de toute spiritualité véritable est l'orgueil de l'homme qui affirme sa suffisance et aspire à être un dieu. Le symbolisme qui avait été l'âme de l'art médiéval, et qui reposait sur l'idée que la réalité temporelle n'est qu'une apparence symbolisant les réalités spirituelles, se dessécha avant de mourir à la Renaissance de cet accès d'orgueil intellectuel. Tous les symboles et les emblèmes chrétiens ne disparurent pas mais nombreux furent ceux qui s'effacèrent des habituelles formules de l'art. Surtout le véritable sens de ces symboles dont beaucoup remontaient à l'époque préchrétienne tomba dans l'oubli pour être livré à la fantaisie d'auteurs ou d'artistes qui modifièrent complètement l'idée qui leur était attachée et l'emploi qu'on en faisait. J'ajouterai sur ce point que, tout comme la symbolique, l'héraldique subit la même dévaluation suivant laquelle nombre de

---

<sup>111</sup> Voir Gilbert Durand, *op. cit.*, p. 34, et Pierre Martin, *op. cit.*, p. 76.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 90-91.

<sup>113</sup> Voir Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 222.

sujets, les « meubles de blason » perdirent leur sens profond, c'est-à-dire les hautes significations spirituelles dont la mystique et l'hermétisme chrétiens les avaient enrichis pour ne plus garder qu'un sens superficiel et fade dépourvu de la moindre profondeur. De nombreux animaux ne furent plus associés qu'à des vertus ordinaires, oubliant que c'est le Christ et ses dons qu'ils avaient eu tout d'abord pour mission de représenter sur l'écu du chevalier. Et lorsque les anges du Paradis, les anges radieux et éthérés de la cathédrale de Reims, de Fra Angelico ou du diptyque de Wilton furent devenus dans les églises de la Renaissance des amours joufflus et fessus, les animaux emblématiques tels que les colombes, les cygnes, les coqs ou bien les cerfs cessèrent de représenter allégoriquement les vérités spirituelles les plus hautes pour ne plus figurer que des réalités d'ordre sensuel et inférieur. En matière de symbolisme, si l'inférieur peut représenter le supérieur, l'inverse est impossible dans la mesure où tout ce qui existe, sous quelque mode que ce soit, a son principe dans l'intellect divin et ne peut donc traduire ce principe qu'à sa manière et selon son ordre d'existence. Cette correspondance entre les divers ordres et niveaux de réalité est le fondement du symbolisme et c'est pourquoi, dans la nature, le sensible peut symboliser le suprasensible, et l'ordre naturel tout entier être un symbole de l'ordre divin, mais non l'inverse.

### **Le cerf blanc, emblème du Christ**

Le cerf blanc porté par le roi et les anges va nous en offrir une illustration. Cet emblème fonctionne à première vue dans le diptyque comme un signe redondant permettant d'identifier le commanditaire de l'œuvre et la signification personnelle qu'elle revêt. Probablement transmis à Richard par sa mère Joan of Kent, l'emblème royal du cerf blanc était arboré, conformément à l'usage médiéval, par les membres de la suite du roi comme un signe de reconnaissance en témoignage de leur allégeance<sup>114</sup>. Un certain nombre d'objets ornementaux sont parvenus jusqu'à nous qui attestent l'importance de ce motif à la cour de Richard II comme à celle de Charles VI, qui semble avoir adopté le cerf ailé comme emblème en 1382<sup>115</sup>. Parmi les problèmes que soulève le diptyque, j'ai mentionné les raisons pour lesquelles les anges portent l'insigne royal. Vues sous un angle profane et politique, les prétentions de Richard à enrôler la cohorte angélique sous sa bannière afin de les faire combattre pour sa cause sont pour le moins blasphématoires et témoignent en effet d'une imbrication confuse du religieux et du politique. Cette lecture politique de l'emblème n'est toutefois possible que si l'on oublie le symbolisme primordial du cerf en général, et du cerf blanc en particulier<sup>116</sup>. Le cerf est l'un des animaux symboliques qui furent acceptés de la façon la plus certaine dès les premiers temps chrétiens comme une image allégorique du Christ, et du chrétien, son disciple. Le *Physiologue*, bestiaire chrétien de l'antiquité qui a eu une influence considérable tout au long du Moyen Âge, consacre au cerf un chapitre dans lequel l'auteur souligne l'inimitié entre le serpent et cet animal dont il fait un champion de la cause chrétienne, antidote actif contre le venin du diable<sup>117</sup>. Déjà, les naturalistes et les poètes

---

<sup>114</sup> Voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 49.

<sup>115</sup> Au sujet du cerf volant de Charles VI, voir C. Beaune, « Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Âge », *Revue des Sciences Humaines*, 183, 1981, p. 128-134 ; s'agissant des rapports entre cet emblème et le cerf blanc de Richard II, voir M. Bath, 'The White Hart, the Cerf Volant and the Wilton Diptych', *Third International Beast, Epic and Fabliau Colloquium*, Munster, 1979, p. 25-42 ; sur l'adoption de cet emblème, voir O'Kelly de Galway, *op. cit.*, p. 115.

<sup>116</sup> Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 195-198 (au sujet du symbolisme du cerf ailé, voir p. 198) ; J.C. Cooper, *op. cit.*, p. 50.

<sup>117</sup> Voir Arnaud Zucker, *Physiologos, le bestiaire des bestiaires* : Texte traduit du grec, introduit et commenté par A. Zucker, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 2004, p. 182-186 ; sur le cerf et le serpent, voir également Henri-Charles Puech, « Le Cerf et le serpent », *Cahiers archéologiques*, IV, 1949, 17-60.

antiques faisaient du cerf l'ennemi implacable des serpents qu'il poursuivait de sa haine jusque sous terre<sup>118</sup>. Martial et Plutarque ajoutent que le cerf fait sortir les serpents de leur repaire du souffle de ses narines, et qu'il les dévore, acquérant de cette façon une jeunesse nouvelle. Il semble qu'il existe réellement une espèce de cerf vivant en orient qui s'attaque aux reptiles et va jusqu'à les dévorer. On peut donc supposer que les auteurs anciens n'ont fait que transposer au cerf d'Europe l'hostilité au serpent que manifesterait des animaux orientaux d'espèce voisine. À partir du IV<sup>e</sup> siècle, la plupart des écrivains mystiques se sont emparés des instincts du cerf d'orient pour les attribuer à notre cerf d'Europe, et faire de lui un emblème de Jésus-Christ. Aussi bien saint Ambroise que saint Augustin, et plus tard, saint Bernard, saint Bonaventure ou Hugues de Saint-Victor virent dans le cerf emblématique l'image du Christ écrasant sous son pied ou broyant par sa parole la tête de la puissance infernale<sup>119</sup>. Les Bestiaires médiévaux, dérivés de l'antique *Physiologie*, s'accordent tous sur ce symbolisme attribué au cerf. C'est notamment le cas du *Bestiaire Divin* de Guillaume de Normandie, qui lui consacre un petit chapitre méritant d'être cité en partie :

XXXII. De Cerf.

Ne devons metre en obliance  
 Le dit, ne la senefiance  
 Del cerf, qui estrangement ovre :  
 Quer il menjue la colovre,  
 Ce dit l'en, quant il est vieilliz ;  
 Puis est tot sain et refreschiz.  
 Quant viel et endeble se sent,  
 Si vet guerre moult belement  
 La fosse ou la colovre dort,  
 Qui moult le crient et het de mort,  
 La letre si nos tesmonie  
 Qu'il a d'eve la boche enplie  
 A l'entree del crues l'espant,  
 Et la colovre maintenant  
 S'en ist, quer remaindre n'i puet ;  
 Quer des narilles au cerf muet  
 Et de sa boche ist une aleine,  
 Qui par force hors l'en ameine.  
 Tout hors s'en ist beant la gole,  
 Et le cerf l'ocit et devore.  
 Autresi fit Nostre Seignor  
 Jesu Crist, nostre Sauveor,  
 Quant les portes d'enfer brisa  
 Et le deable defola.  
 En lui sort la clere fontaine  
 Qui de sapience est pleine,  
 Donc deable ne puet soffrir  
 La parole, ne soustenir. (2546-2572)<sup>120</sup>

Ce rapprochement symbolique de l'haleine du cerf et de la parole du Christ permet de comprendre pourquoi plusieurs auteurs du Moyen Age ont appliqué au cerf herpétoctone la parole de saint Paul dans la deuxième épître aux Thessaloniens : « Alors l'Impie se révélera,

<sup>118</sup> Citons parmi ces auteurs Pline, *Histoire naturelle*, VIII, 50 ; Xénophon, *Géoponiques*, XIX, 6 ; Elien, *Histoire des animaux*, XI, 9 ; Martial, *Épigrammes*, XII, 19 ; Plutarque, *Les Animaux les plus intelligents*, XXIV.

<sup>119</sup> Voir Louis Charbonneau-Lassay, *La Mystérieuse emblématique de Jésus-Christ. Le Bestiaire du Christ* [1941], Paris, Albin Michel, 2006, p. 242.

<sup>120</sup> Voir *Le Bestiaire Divin* de Guillaume, Clerc de Normandie (XIII<sup>e</sup> siècle), M. C. Hippeau (éd.), Caen, Chez A. Hardel, 1852, p. 277-278.

et le Seigneur le fera disparaître par le souffle de sa bouche » (2 Th 2, 8)<sup>121</sup>. En faisant du cerf l'un des emblèmes du Christ combattant, les premiers chrétiens virent dans l'eau qu'il rejette de sa bouche l'image allégorique de la parole victorieuse du Sauveur. C'est la raison pour laquelle après avoir décrit les étonnants pouvoirs du cerf, Guillaume ajoute qu'à la fin du monde, le Christ « Le felon deable ocira / Par l'esperit qui hors istra / de sa boche beneure » (2604-2608)<sup>122</sup>.

Il convient de rappeler en passant à propos du cerf que le symbolisme chrétien témoigne d'une continuité plus que d'une rupture avec les traditions et les croyances antiques sur lesquelles il a fait fond avant de les transplanter en terrain évangélique<sup>123</sup>. En Grèce, à Rome ou chez les Celtes, nombreux sont les rites religieux, les pratiques magiques ou les croyances populaires qui faisaient la part belle aux pouvoirs de guérisseur du cerf auquel nous devons le *Dictame*, cette panacée merveilleuse. La liturgie des mystères antiques consacrait la peau des cervidés comme une sorte de parure rituelle qui rapprochait le myste de la divinité et le rendait agréable à ses yeux. Aux mystères de Cérès, qui se célébraient à Eleusis, des faons étaient sacrifiés dont la peau servait à couvrir rituellement les mystes<sup>124</sup>. De ces rites religieux sont nées des pratiques prophylactiques presque toujours fondées sur l'hostilité du cerf aux reptiles. Pline conseillait par exemple pour se prémunir contre les serpents de dormir sur une peau de cerf<sup>125</sup>. Pour la France, Félicie D'Ayzac cite toutes sortes d'amulettes de corne et de dents prélevées sur cet animal, de vêtements taillés dans son cuir et de drogues diverses composées avec sa graisse, sa moelle ou son sang censés protéger des bêtes venimeuses<sup>126</sup>. Selon Tertullien, le *Dictame* auquel il a été fait allusion, cette herbe fabuleuse censée guérir toutes les blessures, nous est connue grâce au pouvoir qu'aurait le cerf de se guérir lui-même de son vivant en en mangeant<sup>127</sup>. Une conception préchrétienne d'origine grecque et probablement très ancienne associait par ailleurs le cerf au culte de la lumière suivant lequel le cerf blanc, que les premiers chrétiens attribuaient au Christ<sup>128</sup>, partageait l'excellence du cheval blanc. Nous savons que le faon du cerf et de la biche était l'un des attributs d'Apollon, dieu de lumière. Un reflet de la tradition préchrétienne qui rattachait le cerf à la lumière apparaît dans nombre de documents médiévaux, notamment en héraldique, qui représentent le cerf, ou sa tête seulement, surmontés d'un astre, lune ou soleil généralement réservés à la figuration du Christ et de la Vierge. Des grecs aux Celtes, il n'y a enfin qu'un pas que le symbolisme nous invite à faire en reconnaissant dans le cerf surmontant la forme humaine de Cernunnos l'emblème gaulois du dieu de l'abondance<sup>129</sup>.

La perpétuation du symbolisme attaché au cerf se manifeste avec éclat dans l'hagiographie médiévale où plusieurs scènes de chasse, notamment celle de saint Eustache, nous montrent le Christ empruntant la forme du cerf pour se manifester à des âmes d'élite qu'il illumine de sa grâce<sup>130</sup>. La légende de la chasse de saint Hubert que rapportent d'autres auteurs et que

<sup>121</sup> Voir *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 2405.

<sup>122</sup> Voir *Le Bestiaire Divin*, *op. cit.*, p. 279.

<sup>123</sup> Sur ce point très important, indicatif d'une tradition commune à toutes les cultures et les religions, voir Mircea Éliade, *op. cit.*, p. 211-212.

<sup>124</sup> Voir Elien, *Histoires diverses*, III, 42.

<sup>125</sup> Voir Pline, *Histoire naturelle*, VIII, 50 et XXVIII, 42.

<sup>126</sup> Voir Félicie D'Ayzac, « L'Iconographie du cerf », *Revue de l'art chrétien*, 8, 1864, p. 543.

<sup>127</sup> Voir Tertullien, « De la pénitence » in *Œuvres*, 3 vol., trad. E.-A. de Genoude, Paris, Louis Vivès, 1852, vol. 2, p. 216.

<sup>128</sup> Voir Georges Lanoë-Villène, *Le Livre des symboles. Dictionnaire de symbolique et de mythologie*, 6 vol., Paris, Bossard, 1927-1937, vol. 3, p. 70.

<sup>129</sup> Voir Salomon Reinach, *Guide illustré du Musée de Saint-Germain*, Paris, Musées Nationaux, 1931, p. 73.

<sup>130</sup> Voir Jacques de Voragine, *La Légende dorée*, trad. J.-B. M. Roze, 2 vol., Paris, Garnier-Flammarion, 1967, vol.2, p. 306-307.

raconte à sa manière la grande frise, sculptée à la fin du XV<sup>e</sup> siècle au portail de la chapelle royale du château d'Amboise, n'est que le double de la légende de saint Eustache. Tous les artistes ou les auteurs qui ont voulu représenter l'une ou l'autre ont placé entre les bois du cerf l'image du Christ afin de bien exprimer la substitution symbolique de l'un à l'autre. Dans tous ces récits, hagiographiques ou non, le cerf s'affirme comme la forme empruntée par le Sauveur pour se manifester à des âmes terrestres et les éclairer sur ce qu'il attend d'elles. Et puisque nous sommes dans le domaine chevaleresque par excellence qu'est la chasse, reportons-nous à l'un des épisodes narrés par la *Quête du Graal*, livre que nous savons avoir appartenu à Richard II<sup>131</sup> avec d'autres ouvrages en français, où nous lisons qu'alors que les trois illustres chevaliers Galaad, Perceval et Bohors, compagnons de la Table ronde, et la sœur de Perceval, cherchaient leur chemin et priaient le Haut Maître de les guider, ils aperçurent, dans la Forêt Gaste où ils étaient entrés, le « Blanc Cerf conduit par les quatre lions »<sup>132</sup>. Les animaux merveilleux entrèrent alors dans un sanctuaire où, dès que le prêtre eut commencé à dire la messe, le cerf se métamorphosa en homme et alla s'asseoir sur une chaire au-dessus de l'autel tandis que les quatre lions se transformaient respectivement en homme ailé, en aigle, en lion ailé et en taureau ailé. Une fois la messe dite, le prêtre consent à leur révéler le sens de cette vision : « de même que le cerf se rajeunit en quittant en partie son cuir et son poil, de même Notre Sire revint de mort à vie lorsqu'il quitta le cuir terrestre, c'est-à-dire la chair mortelle, qu'il avait revêtue aux entrailles de la bienheureuse Vierge. Et parce qu'en la Vierge il n'y eut jamais de péché terrestre, il apparaît en forme de cerf blanc sans tache »<sup>133</sup>.

Les pratiques cynégétiques et son comportement en forêt valent par ailleurs au cerf l'honneur de représenter le Christ dans sa triple qualité de père, de chef et de guide veillant sur l'Église, son épouse, et ses fidèles, leurs enfants. Ceci explique le symbolisme dérivé qui fait depuis fort longtemps du cerf un emblème de la génération et de la longévité. Parmi les remèdes insolites que l'ancienne médecine empruntait au cerf, plusieurs étaient relatifs à la génération humaine. Les organes génitaux du cerf, torréfiés et pris en poudre, passent encore, dans certaines cultures, pour accroître la puissance génésique et la durée de la vie. Mais le symbolisme le plus congruent avec la nature du diptyque et la piété de Richard II est celui qui voit dans le cerf un emblème de l'apostolat, de la fidélité à Dieu et surtout de l'âme chrétienne qui aspire après son créateur. Du fait de la rapidité de sa marche et de son inlassable activité, le cerf fut très tôt un symbole des prédicateurs de l'Évangile et de tous ceux qui se consacrent aux travaux de l'apostolat<sup>134</sup>. À cette valeur se rattache la haine contre l'hérésie dont le serpent antagoniste est le symbole qui évoque les ténèbres malfaisantes jetées sur la pure lumière de la vérité doctrinale et l'ombre de la seconde mort qui plane sur les âmes. Dans l'épithète qu'il fit graver sur le tombeau de l'Abbaye de Westminster, Richard révèle à quel

---

<sup>131</sup> Au sujet des livres que possédait Richard II, voir Edith Rickert, 'Richard II's books', *The Library*, 13, 1933, p. 144-147 ; voir également Green, R. F., 'King Richard II's books revisited', *The Library*, 21, 1976, p. 235-239, et R. Loomis, 'The Library of Richard II', in B. Atwood and A. Hill (éds), *Studies in Language, Literature and Culture of the Middle Ages and Later*, Austin, TX, University of Texas Press, 1969, p. 173-178 ; Vincent Scattergood, 'Literary Culture at the Court of Richard II', in Vincent Scattergood et James Sherborne (éds), *English Court Culture in the Later Middle Ages*, Londres, Duckworth, 1983, p. 29-43 ; sur l'absence problématique de documentation relative au mécénat de Richard II à l'endroit des auteurs profanes, voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 361-362.

<sup>132</sup> Voir *La Quête du Graal*, édition présentée et établie par Albert Béguin et Yves Bonnefoy, Paris, Éditions du Seuil, 1965, p. 266 ; sur le rapport probable entre cet animal merveilleux et l'emblème royal de Charles VI, voir C. Beaune, « Costume et pouvoir en France à la fin du Moyen Age », *Revue des Sciences Humaines*, 183, 1981, p. 136-137.

<sup>133</sup> Voir *La Quête du Graal*, *op. cit.*, p. 267.

<sup>134</sup> Voir [www.documentacatholicaomnia.eu](http://www.documentacatholicaomnia.eu), 2006, Cooperatorum Veritatis Societas, Bède le Vénérable, *De Psalmorum Libro Exegesis. — Psalm. XXVIII*, in Jacques-Paul Migne, *Patrologia Latina*, vol. 93, p. 624.

point la défense de l'Église et le combat contre l'hérésie étaient à ses yeux des préoccupations essentielles<sup>135</sup> :

He favoured the Church, he overthrew the proud and threw down whoever violated the royal prerogative. He crushed heretics and laid low their friends. O merciful Christ to whom he was devoted; Oh Baptist, whom he venerated, may you by your prayers save him<sup>136</sup>.

Il suffit de comparer cette inscription avec l'épithaphe du tombeau d'Édouard III pour constater l'écart entre les conceptions de la royauté qui s'expriment dans l'une et dans l'autre. Alors que Richard II met l'accent sur le combat spirituel qu'il n'a cessé de mener en faveur de l'orthodoxie de la foi et l'unité de l'Église, l'épithaphe du tombeau de son grand-père exalte quant à elle les vertus d'un roi réputé pour ses prouesses à la guerre.<sup>137</sup>

Par-dessus tout, le cerf représente pour les artistes chrétiens l'âme fidèle qui goûte le fruit de l'Arbre de Vie, cette thématique étant à rapprocher des nombreuses figurations où l'on voit des cerfs buvant à la Fontaine de Vie. Le sens eucharistique de cette représentation est évident dans le bel Évangélaire de Saint-Médard de Soissons où l'on voit quatre cervidés se désaltérant à une vasque vivifiante<sup>138</sup>. Pour les artistes chrétiens, les Fontaines de Vie symbolisent en effet aussi bien la source réconfortante de l'Eucharistie que la source purifiante des eaux baptismales. Mais plus que le sacrement de l'Eucharistie auquel il est indirectement associé, ce que le cerf représente symboliquement dans toutes les œuvres où il apparaît près d'une fontaine ou d'une vasque, c'est l'âme pieuse qui recherche l'Eucharistie comme lui-même désire étancher sa soif dans l'eau des sources. Le cerf de la symbolique chrétienne évoque en effet les premières paroles du psaume 42 (Vulg. 41) : « Comme languit un cerf après les eaux vives, ainsi languit mon âme vers toi, mon Dieu »<sup>139</sup>. Dans toutes les œuvres de l'art chrétien des premiers siècles, c'est d'abord la soif de l'approche de Dieu par la purification baptismale que nous voyons symbolisée, puis la soif d'une union plus intime par la participation au Sang eucharistique. Dans l'art médiéval d'occident, le cerf penché sur la source vivifiante représente la dévotion du fidèle et son ardent désir d'union à Dieu<sup>140</sup>. En rapprochant des textes bibliques, la mystique chrétienne place cette soif spirituelle au centre d'un ardent dialogue entre l'âme fidèle et son Dieu : « Dieu, c'est toi mon Dieu, je te cherche, mon âme a soif de toi, après toi languit ma chair, terre aride, altérée, sans eau » (Ps 63, Vulg. 62)<sup>141</sup> à quoi le Christ répond « Quiconque boit de cette eau aura soif à nouveau ; mais qui

<sup>135</sup> Voir Nigel Saul, 'Richard's II Ideas of Kingship', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 28 ; au sujet des craintes de Richard II relatives à une oppression de l'Église pour le cas où son cousin Henri Bolingbroke deviendrait roi, voir C. Given-Wilson (éd.), *Chronicles of the Revolution, 1397-1400*, Manchester, Manchester University Press, 1993, p. 94 ; sur le défi posé à Richard II par Wyclif et ses positions hérétiques, et sa défense de l'orthodoxie religieuse, voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 293-297, 300-303.

<sup>136</sup> Voir Phillip Lindley, 'Absolutism and Regal Image in Ricardian Sculpture' in D. Gordon, L. Monnas et C. Elam, *op. cit.*, p. 72. Pour la version latine originale de l'épithaphe, voir la note 49, page 292.

<sup>137</sup> Voir *ibid.*, p. 73, et Nigel Saul, *op. cit.*, p. 324-326, 357-358.

<sup>138</sup> Voir Louis Bréhier, *L'Art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris, H. Laurens, 1918, p. 197.

<sup>139</sup> Voir *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1114.

<sup>140</sup> Voir Florence Bourgne « Palimpseste et miroir du prince. Le cerf et la sphère dans le diptyque de Wilton », in Marie-Claire Rouyer (éd.), *Figures du souverain*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996, p. 48 ; je partage dans l'ensemble l'analyse et les conclusions de cet article très perspicace bien que mon interprétation de la scène peinte à l'intérieur de l'orbe diffère, et que j'aie tendance à considérer *La Quête du Graal* comme la source d'inspiration littéraire la plus probable du diptyque. Cet auteur est par ailleurs le seul à ma connaissance qui mentionne le lieu paradisiaque auquel on ne parvient qu'à l'issue d'un vol symbolique (p. 45-46).

<sup>141</sup> Voir *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1134.

boira de l'eau que je lui donnerai n'aura plus jamais soif ; l'eau que je lui donnerai deviendra en lui source d'eau jaillissant en vie éternelle » (Jn 4, 13-14)<sup>142</sup>.

### **Le geste symbolique de l'enfant Jésus, le contraste emblématique des couleurs, et le langage des plantes et des fleurs**

Le cerf n'est pas le seul emblème du diptyque dont le symbolisme soit oublié ou négligé par les commentateurs. L'iconographie chrétienne confirme la valeur conventionnelle de la plupart des éléments figuratifs discernables sur le panneau ce droite, qu'il s'agisse du geste effectué par le Christ, du bleu céleste qui donne sa tonalité à la scène et qui s'oppose à la sécheresse de l'ocre du panneau de gauche<sup>143</sup>, des cosses de genêt qui évoquent sans nul doute le roi de France Charles VI et les ancêtres Plantagenêt auxquels Richard s'intéressait plus qu'à son successeur, mais aussi le zèle et l'humilité, ou encore des fleurs semées sous le pas de la Vierge et des anges qui sont toutes associées au sacrifice du Christ, à la pureté de sa bienheureuse mère ainsi qu'aux vertus du chrétien<sup>144</sup>. Il y aurait beaucoup à dire sur la valeur emblématique de chaque élément représenté à l'intérieur et à l'extérieur du diptyque à la manière d'un instrument dont les accords particuliers s'intègrent parfaitement à la symphonie qu'exécutent les divers symboles en jouant leur partition. Contentons-nous de rappeler ici la signification essentielle que revêtent les notes les plus discernables de ce tableau allégorique et la manière dont elles contribuent à l'harmonie d'ensemble.

Commençons par l'emblème de la main. Dès l'époque préchrétienne, la main humaine fut considérée comme un symbole privilégié de la divinité dont elle signifia la souveraineté suprême et la vertu créatrice, la force irrésistible et le pouvoir de commandement, mais aussi la justice protectrice et l'inépuisable munificence. Des peintures pariétales jusqu'aux monnaies romaines en passant par les talismans gaulois, c'est partout et toujours à des valeurs religieuses associées à la manifestation de la divinité que le symbolisme de la main humaine nous renvoie, qu'il s'agisse des gestes sacrés accomplis par l'homme pour satisfaire à ses obligations religieuses ou de la présence divine qui prend la forme d'une bénédiction<sup>145</sup>. L'emblématique chrétienne trouva ainsi dès sa naissance le signe de la main ouverte ou tendue que l'enseignement doctrinal n'eut aucune difficulté à reprendre à son compte. C'est ainsi que la main devint l'un des symboles de Dieu le père et de son fils unique le Christ, sauveur des hommes et chef de l'Église<sup>146</sup>. Suivant saint Augustin et les Pères de l'Église, ce fut la main gauche que l'emblématique des premiers siècles consacra comme symbole de la justice du Christ-Roi, tandis que la droite fut l'image de sa miséricorde, de sa bonté, et de sa générosité. Certaines représentations anciennes de Jésus le montrent avec la main droite, la « main de miséricorde » plus grosse que l'autre, afin de manifester que, dans son cœur, la bonté l'emporte sur la rigueur de la justice. Tout au long du Moyen Age, la main du Sauveur est représentée partout, sur les enluminures, les émaux, les broderies, l'orfèvrerie, la sculpture. Ces mains ne bénissent jamais des objets mais toujours des êtres humains qui reçoivent leur émanation bénie à la manière d'un influx divin apportant aux fidèles les grâces diverses accordées par le Christ. L'imposition des mains est en effet l'un des plus anciens

---

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 2164.

<sup>143</sup> Voir John Drury, *op. cit.*, p. 13.

<sup>144</sup> Sur le fait que la face interne du panneau de droite montre un semis de fleurs et non des plantes fleuries, voir Celia Fisher, 'A Study of the Plants and Flowers in the Wilton Diptych' in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 158. Au sujet des plantes représentées sur l'extérieur du panneau de gauche, voir *ibid.*, p. 161-163.

<sup>145</sup> Au sujet du symbolisme très riche associé à la main humaine, voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 599-602, et J.C. Cooper, *op. cit.*, p. 78-79 ; voir également au sujet de la « main qui descend du ciel », *La Quête du Graal*, *op. cit.*, p. 308.

<sup>146</sup> Voir Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 129-130.

gestes rituels connus. Dans la Genèse, Isaac impose les mains à ses fils Esau et Jacob (Gn 27). Dans les Évangiles, c'est le Christ qui impose constamment les mains pour bénir et guérir, avant de transmettre ce pouvoir aux Apôtres qui poursuivent l'œuvre du Maître et contribuent à faire entrer l'imposition des mains dans la liturgie des sacrements et les cérémonies de bénédiction. Plus tard, au Moyen Age, d'autres représentations de cette main nous la montrent faisant un geste de bénédiction dans des nimbes cruciformes, sur des croix ouvragées ou bien aux clefs de voûte des sanctuaires, mais nous ne la voyons jamais bénir au nom du Sauveur un quelconque objet, fût-il l'étendard triomphal symbolisant sa propre résurrection ou bien la bannière d'un saint<sup>147</sup>.

Poursuivons avec les couleurs dont le contraste a été mentionné. Quoi de plus conventionnel au premier abord que de représenter la Reine des cieux et sa suite d'anges au moyen d'un bleu intense, l'environnement terrestre des deux faces du panneau de gauche au moyen d'un brun plus ou moins foncé, et les deux rois qui se font face à l'intérieur du diptyque au moyen de l'or qui peut seul convenir à leur rang<sup>148</sup> ? Le choix de ces couleurs n'a rien d'aléatoire et ne relève pas davantage de conventions arbitraires ou fantaisistes. L'emploi de ces coloris se justifie entièrement par la valeur symbolique que l'emblématique chrétienne leur attribue en rapport au sens allégorique qu'il convient de donner au diptyque. Rappelons-nous à cet égard que la splendeur est au Moyen Age l'une des dimensions constitutives de la beauté sensible sans laquelle la beauté divine ne saurait être saisie<sup>149</sup>. Le bleu est la plus profonde des couleurs où le regard se perd à l'infini. C'est aussi la teinte la plus immatérielle que nos sens perçoivent par transparence et que notre expérience associe au vide du ciel, de l'eau ou de la glace. C'est la raison pour laquelle le bleu est enfin la plus pure des couleurs de l'arc-en-ciel<sup>150</sup>. De ces qualités fondamentales dépend l'ensemble des applications symboliques à la représentation de la Vierge et des anges du diptyque. Appliqué à un objet ou un personnage, le bleu a le pouvoir de le dématérialiser en défaisant ses formes et en dissolvant ses contours. Couleur de l'infini, il transforme le réel en imaginaire et fait accéder le regard dans une autre dimension où la rêverie et le rêve peuvent se donner libre cours. Grâce au bleu, la perception consciente cède la place à la vision surréelle qui n'est pas de ce monde. Les peintres savent d'instinct qu'il suggère une idée d'éternité tranquille et éveille en l'homme qui le contemple un désir de pureté et une soif de surnaturel<sup>151</sup>. Ainsi que le signifie le diptyque par le choix d'une couleur aussi emblématique, la vision du roi agenouillé acquiert une importance métaphysique qui prend la forme perceptible d'une évasion hors du réel dans une profondeur supra-terrestre. Le bleu plus ou moins foncé du drapé recouvrant la Vierge et les anges symbolise ainsi le seuil qui sépare Richard II de ceux qui gouvernent, depuis l'au-delà, son destin.

Avec l'ocre tirant sur le brun du panneau de gauche, le bleu manifeste la distinction du ciel et de la terre. Car le brun est avant tout la couleur de la glèbe, de l'argile, du sol terrestre

---

<sup>147</sup> Voir Louis Charbonneau-Lassay, *La Mystérieuse emblématique de Jésus-Christ. Le Bestiaire du Christ* [1941], Paris, Albin Michel, 2006, p. 109-118.

<sup>148</sup> Voir Lisa Monnas, 'Fit for a King: Figured Silks shown in the Wilton Diptych', in Dillian Gordon, Lisa Monnas, et Caroline Elam, *op. cit.*, p. 165.

<sup>149</sup> Voir saint Thomas d'Aquin, *Somme Théologique*, Prima Pars, q. 39, a. 8, et Secunda Secundae, q. 180, a. 2, ainsi que M. De Wulf, « Les Théories esthétiques propres à saint Thomas », *Revue néo-scholastique*, 2<sup>e</sup> année, n°8, 1895, p. 341-357. Au sujet de la valorisation de la clarté par l'esthétique médiévale, voir Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 153.

<sup>150</sup> Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 129, et J.C. Cooper, *op. cit.*, p. 40.

<sup>151</sup> Voir Vassili Kandinsky, *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier* [1949], Paris, Gallimard, 1989, p. 149-150.

et aride sur lequel est agenouillé Richard<sup>152</sup>. Il rappelle les feuilles mortes, l'automne et la tristesse. En vertu de l'étymologie du mot latin désignant la terre, c'est aussi pour l'Église catholique la couleur symbolique de l'humilité qui a conduit certains ordres religieux à se vêtir de bure. Elle est associée pour tous les chrétiens, quel que soit leur rang et leur condition, à la conviction partagée qu'il faut savoir s'humilier et se prosterner pour pouvoir se relever et faire l'expérience d'une exaltation qui viendra en son temps couronner les vertus du fidèle et la foi dans le Christ<sup>153</sup>. Un christ auquel les représentations traditionnelles accordent la plus chaude, la plus expansive, la plus aveuglante et la plus ardente des couleurs. Ce jaune d'or qui nimbe l'enfant Jésus de la tête aux pieds, sur le panneau de droite, est la couleur solaire par excellence qui, traversant l'azur des cieux, manifeste la puissance et l'éclat de sa divinité<sup>154</sup>. En héraldique comme en peinture, le couple or-azur s'oppose en effet au couple gueules-sinople (rouge/vert) suivant une double opposition symbolique qu'illustre le diptyque entre le masculin et le féminin d'une part, le divin et l'humain d'autre part. Dans le couple or-azur du panneau de droite, la couleur dorée qui donne à voir la splendeur du Christ est une couleur mâle, de lumière et de vie, qui ne peut être obscurcie. Elle est par essence le symbole chromatique de la jeunesse, de la force, et de l'éternité divine. C'est la couleur de Dieu qui devient, par reflet, sur le panneau de gauche, dans la tenue d'apparat brodée de fils d'or de Richard II, l'attribut des princes et des rois qui proclament symboliquement l'origine divine de leurs pouvoirs<sup>155</sup>. De manière symétrique, les Rameaux verts emblématiques du Christ dans son séjour terrestre sont remplacés dans l'art chrétien par une auréole dorée lorsqu'il retourne au ciel, tandis que la couleur mythique des verts paradis de la jeunesse du monde et de la renaissance de la nature se métamorphose en jaune, couleur de l'éternité comme l'or, pour symboliser la foi dans l'au-delà et la vie éternelle. C'est au milieu d'ors rituels que les prêtres, dans l'Église catholique, conduisent les défunts vers la vie éternelle, tous les psychopompes ayant peu ou prou le jaune d'or à leur service. Sur le diptyque, le roi agenouillé dans une tenue évocatrice de celle du Christ auquel il fait face exprime ainsi par le choix de ce jaune solaire son espérance de quitter à sa mort la stérilité de ce monde éteint pour l'éternité lumineuse de l'au-delà où il se voit déjà transfiguré par la béatitude.

La signification du collier de cosses de genêt se prête à des interprétations qui négligent pareillement sa valeur symbolique dans l'art chrétien. La question de savoir si le collier représenté par le diptyque a surtout une valeur politique en rapport à l'alliance conclue entre les deux rois et scellée par le mariage de Richard II avec Isabelle de France, ou bien s'il s'agit d'un emblème personnel du roi d'Angleterre qui ne doit rien à un emprunt, n'a d'intérêt que dans le cadre d'une lecture subordonnant l'art à la politique et la symbolique à l'histoire. Il est fort possible que Richard II ait inclus cet emblème dans sa livrée à l'imitation de la cour de France, en 1395, lors des négociations qui devaient aboutir l'année suivante à son union avec la fille de Charles VI<sup>156</sup>. Il était en effet habituel d'adopter les emblèmes de son conjoint, de sorte que si le collier de cosses de genêt faisait déjà partie des emblèmes royaux de Richard II, son mariage constituait une occasion propice à sa mise en valeur. On peut tout aussi bien défendre l'idée selon laquelle Richard a adopté ou arboré cet emblème en référence au nom de la dynastie Plantagenêt à laquelle il appartenait et qui allait régner en Angleterre jusqu'à

<sup>152</sup> Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 150, et J.C. Cooper, *op. cit.*, p. 40 ; sur la défaveur du brun au Moyen Age, voir Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 288.

<sup>153</sup> Voir John Drury, *op. cit.*, p. 23.

<sup>154</sup> Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 535-537, et J.C. Cooper, *op. cit.*, p. 42.

<sup>155</sup> Voir Kay Staniland, 'Extravagance or Regal Necessity? The Clothing of Richard II', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 86.

<sup>156</sup> Au sujet de l'influence de la cour du roi de France sur celle de Richard II, voir Nigel Saul, *op. cit.*, p. 349-354.

l'avènement des Tudors en 1485<sup>157</sup>. Quelle qu'en soit l'origine, il semble bien que l'usage emblématique du genêt par les successeurs directs de Richard II indique une reconnaissance officielle de ce symbole dynastique, à la fin de son règne, qui ne peut être que partiellement attribuée à l'influence de l'amitié entre le roi de France et son homologue anglais<sup>158</sup>. Malgré ces tentatives d'explication, il reste à comprendre, comme pour l'emblème du cerf blanc, pourquoi les anges qui entourent la Vierge sur le panneau de droite le portent à la manière d'un signe de reconnaissance. S'il s'agit d'un emblème temporel proclamant la primauté royale de Richard II et le caractère illustre de ses origines, les anges se voient assimilés par le port de cet insigne aux membres d'une suite ayant juré allégeance et fidélité à leur maître. Non que cette lecture soit entièrement fautive. C'est bien la valeur qu'exprime le genêt dans l'art chrétien mais pas à l'endroit exclusif d'un roi temporel. Le symbolisme des cosses de genêt ne renvoie pas seulement dans le diptyque au témoignage d'une alliance matrimoniale ou à l'affirmation de l'appartenance à un lignage. Cette plante symbolise avant tout le zèle et l'humilité de tous ceux qui se consacrent à une cause exigeant modestie et discrétion<sup>159</sup>. Les branches fleuries de cette plante étaient par ailleurs utilisées dans les funérailles et l'on en couvrait le corps des défunts afin de symboliser leur passage de ce monde dans l'au-delà<sup>160</sup>.

Le diptyque témoigne par ailleurs de la place grandissante occupée par les fleurs dans la sensibilité et l'art des Occidentaux à partir de la fin du Moyen Age<sup>161</sup>. Le souci du détail que nous avons déjà noté permet d'identifier plusieurs variétés de fleurs et de plantes connues des artistes grâce aux cultures pratiquées à l'intérieur des cloîtres et à l'intérêt croissant pour la botanique et l'horticulture. L'art sacré exploita notamment l'assimilation biblique du paradis à un jardin où poussent à foison toutes sortes de plantes et d'arbres nourriciers, et règne un climat égal et doux à l'image d'un éternel printemps. Probablement influencé par l'architecture des monastères, l'imaginaire occidental se mit progressivement à associer le paradis à un *hortus conclusus*, jardin clos qui devait faire une belle carrière dans la littérature et l'iconographie médiévales, aussi bien sacrées que profanes. Une autre assimilation symbolique est celle de Marie à un enclos paradisiaque dont la fermeture évoque sa virginité. D'où les multiples représentations de la Vierge portant l'enfant divin au milieu d'un jardin<sup>162</sup>. Parce que le paradis ne pouvait être que fleuri, et ne comporter que des fleurs immarcescibles, le symbolisme marial choisit des fleurs exprimant l'absence de péché ou la présence de la grâce. À partir du XIV<sup>e</sup> siècle, la nature fit donc son entrée dans la peinture occidentale et les plantes paradisiaques se multiplièrent dans les œuvres picturales en respectant un langage codé que comprenaient la plupart des contemporains. Le créateur et le commanditaire du diptyque savaient par exemple que Marie, en tant que mère de Dieu et celle de tous les hommes, symbolise lorsqu'elle est représentée avec l'enfant Jésus la maternité, mais aussi l'Église et l'union du ciel et de la terre<sup>163</sup>. En raison de sa virginité et de son humilité, elle est fréquemment associée au lis et à la violette que nous pouvons distinguer, sans aucune certitude néanmoins, dans les coins inférieurs du panneau de droite<sup>164</sup>.

<sup>157</sup> Pour une vue opposée à cette interprétation, voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 65 note 65.

<sup>158</sup> Voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 51-53.

<sup>159</sup> Voir J. C. Cooper, *op. cit.*, p. 26.

<sup>160</sup> Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 475.

<sup>161</sup> Voir sur ce point Mirella Levi D'Ancona, *The Garden of the Renaissance. Botanical Symbolism in Italian Painting*, Florence, Leo S. Olschki, 1977 ; sur le symbolisme floral dans son ensemble, voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 447-449, et J. C. Cooper, *op. cit.*, p. 70.

<sup>162</sup> Voir Celia Fisher, 'A Study of the Plants and Flowers in the Wilton Diptych' in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 155.

<sup>163</sup> Voir sur ce point Jean-Yves Lacoste, *op. cit.*, p. 713-715.

<sup>164</sup> Sur le symbolisme du lis et de la violette, voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 577-578, et J. C. Cooper, *op. cit.*, p. 186 ; sur le lis comme image du Christ ressuscité, voir Pierre Martin, *op. cit.*, p. 104-109.

Mais la Vierge est traditionnellement associée à la reine des fleurs dont le symbolisme est particulièrement riche. La rose devint très tôt dans l'art chrétien la fleur de la Vierge, qualifiée de « rose sans épine » et de « rose mystique » par les cantiques<sup>165</sup>. Remarquons que sur le panneau de droite, à l'intérieur du diptyque, les roses ne jonchent pas seulement le sol. Elles constituent également les chapelets qui ornent la tête des anges à la manière d'une couronne de fleurs. Or l'une des valeurs symboliques attachées à cette dernière est l'éternité, à l'image de la couronne royale qui renvoie également à la souveraineté, et au cercle qui évoque la gloire<sup>166</sup>. Parmi les raisons pour lesquelles on trouve du romarin poussant sur la terrasse où se repose le cerf blanc de la face externe du panneau de gauche, est souvent invoqué le fait qu'il s'agit d'une plante héraldique associée à Anne de Bohême et adoptée par Richard II après son mariage. Sa présence témoignerait de l'amour que ce dernier portait à sa première épouse, lecture renforcée par l'association symbolique de cette plante avec le souvenir. Sans contredire ces faits, une autre valeur symbolique explique cependant la présence du romarin à côté du cerf christique dans une perspective chrétienne. Si l'association du romarin avec le mariage provient des vertus qu'on lui prêtait de rendre les époux fidèles, il représente aussi la Vierge Marie qu'il est censé avoir protégée durant la fuite en Égypte. C'est, d'autre part, un symbole d'immortalité employé autrefois durant les funérailles<sup>167</sup>. Plusieurs des fleurs représentées sur le diptyque font en outre référence au Christ lui-même. Parmi celles que l'on peut identifier sans grand risque de se tromper figurent les pâquerettes, qui figurent souvent le printemps sur des œuvres profanes, et symbolisent aussi bien dans la peinture d'inspiration religieuse l'innocence de la Vierge que celle du Christ. La présence de roses dont la couleur rouge est passée est aussi associée dans l'art chrétien au sang versé par le Sauveur. Enfin, l'une des petites fleurs que l'on voit sur l'extérieur du panneau de gauche pourrait bien être une renonculacée de couleur rouge, connue sous le nom d'adonis, qui symbolise la renaissance de la nature et celle du dieu païen. Dans une optique chrétienne, cette fleur évoque tout particulièrement la résurrection du Christ d'une manière qui fait écho au symbolisme floral du diptyque et entre en résonance avec son sens général<sup>168</sup>.

### La nef voguant vers l'île

Si la bannière que tient un ange sur l'intérieur du panneau de droite représente l'emblème de saint Georges comme le pensent nombre de commentateurs, il est pour le moins étonnant que le diptyque ne fasse aucune autre référence au saint guerrier dont nous savons par ailleurs qu'il ne faisait pas partie de ceux que Richard vénérât<sup>169</sup>. Comment expliquer d'autre part qu'un ange porte la bannière du saint en son absence à la manière d'un signe de ralliement temporel et dynastique, alors même que pour les adeptes de cette interprétation, le diptyque de Wilton ne saurait être envisagé comme une œuvre de propagande politique destinée à un large

<sup>165</sup> Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 823, et J. C. Cooper, *op. cit.*, p. 141-142, ainsi que Anne Dumas, *Les Plantes et leurs symboles*, Paris, Éditions du chêne, 2000, p. 36-41.

<sup>166</sup> Sur le chapelet et la couronne, voir J. C. Cooper, *op. cit.*, p. 47, 72.

<sup>167</sup> Voir J. C. Cooper, *op. cit.*, p. 142.

<sup>168</sup> Sur l'association des fleurs du diptyque avec le Christ, voir Celia Fisher, 'A Study of the Plants and Flowers in the Wilton Diptych' in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 160-162 ; voir également Anne Dumas, *op. cit.*, pour le symbolisme religieux de toutes les autres plantes représentées et présumées être des ancolies, des champignons, des digitales, des iris, des jacinthes, des myosotis, des pervenches ou bien des véroniques.

<sup>169</sup> D'autant que, comme le rappelle justement Lucy Freeman Sandler, 'The Wilton Diptych and Images of Devotion in Illuminated Manuscripts' in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 153, il n'existe pas d'œuvre enluminée ou picturale qui représente la bannière de saint Georges confiée à la protection de la Vierge et / ou du Christ.

public<sup>170</sup>? Rappelons que pour tous les partisans de cette lecture, la bannière serait l'emblème de la souveraineté militaire et politique de Richard II sur l'Angleterre, que ce dernier aurait remis entre les mains du Sauveur afin qu'il le bénisse, lui transmette une part de sa puissance, et relégitime ainsi son détenteur en butte à des rivalités et des oppositions. L'objet du diptyque serait en quelque sorte de requérir et d'obtenir l'appui du ciel en faveur de la consolidation du pouvoir contesté d'un roi mettant toute sa confiance dans les anges glorieux que « Dieu pour son Richard à sa solde recrute »<sup>171</sup>. Cette lecture politico-religieuse de la bannière et de l'œuvre dans son ensemble est corroborée dans l'esprit de ses défenseurs par la nef voguant vers l'île inscrite à l'intérieur de l'orbe d'un centimètre de diamètre qui surmonte la hampe et se superpose à une croix que les travaux de restauration ont permis de distinguer avec le contenu de l'orbe. Suivant cette interprétation séculière, une œuvre aujourd'hui perdue, un grand retable représentant Richard et sa première épouse Anne de Bohême agenouillés devant la Vierge livrerait le sens du diptyque en montrant un globe terrestre où aurait figuré une représentation de l'Angleterre que Richard aurait symboliquement remis à la mère du Christ à la manière d'une offrande en échange de sa protection<sup>172</sup>. Il convient d'ajouter afin de rendre justice aux auteurs qui défendent cette lecture le caractère conjectural de leur supposition qui a toutefois à leurs yeux le mérite d'étayer l'intention politique du diptyque en illustrant sa facture réaliste : « It may be that in the Wilton Diptych the tiny map is a symbol of the island of Britain and that Richard is offering England to the Virgin as her dowry »<sup>173</sup>.

Plutôt que de réfuter point par point cette thèse dont le caractère hypothétique transparaît à la lumière des témoignages fragiles sur lesquels elle repose, je voudrais montrer que, dans la perspective du symbolisme chrétien où nous nous plaçons, loin d'être une miniature géographique prenant pour objet une possession terrestre que Richard placerait sous la protection de la Vierge et du Christ, la nef et l'île sont une représentation symbolique des plus traditionnelles quoique rare dans l'art pictural du paradis céleste auquel aspire le roi agenouillé<sup>174</sup>. Commençons par le navire voguant sur la mer. Dans nombre de civilisations distinctes et depuis des temps immémoriaux, la navigation est un moyen symbolique d'atteindre la « grande paix » ou la « Terre des vivants », c'est-à-dire le paradis. Les textes sacrés les plus divers apparentent la vie terrestre à une traversée ou une navigation ayant pour finalité d'aborder l'autre rive, celle où l'on jouit de la paix et de la justice pour l'éternité. La mer renvoie dans ce cadre à la vie et à la mort temporelles qu'il est nécessaire de franchir afin d'aller dans l'Autre Monde<sup>175</sup>. La Bible mentionne à plusieurs reprises l'ambivalence de la mer, d'origine divine et hostile à Dieu (Ez 26, 19). Le voyant de l'Apocalypse annonce l'avènement d'un « monde nouveau » où la mer, après avoir rendu ses morts, disparaîtra à jamais devant la marche victorieuse de l'Israël régénéré (Ap 21, 1). Du point de vue exclusivement temporel que condamnent les Écritures, la mer est d'ailleurs la figure de la création qui se prendrait ou qui serait faussement prise pour le créateur, tentation que nous

<sup>170</sup> Voir Nigel Morgan, 'The Signification of the Banner in the Wilton Diptych', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 181.

<sup>171</sup> Voir Shakespeare, *Richard II*, éd. bilingue, trad. Jean-Michel Déprats, éd. Margaret Jones-Davies, Paris, Gallimard, coll. « Folio-théâtre », 1998, p. 177 ; Charles Forker, *op. cit.*, p. 321: « God for His Richard hath in heavenly pay / A glorious angel. Then, if angels fight, / Weak men must fall, for heaven still guards the right. » (3. 2. 60-62).

<sup>172</sup> Voir Nigel Morgan, 'The Signification of the Banner in the Wilton Diptych', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 185.

<sup>173</sup> Voir Dillian Gordon, *op. cit.*, p. 58.

<sup>174</sup> Sur l'importance du motif de la navigation symbolique et de la nef dans la tempête pour la culture médiévale, voir Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 113.

<sup>175</sup> Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 108-109, 601.

avons associée à l'orgueil de la créature qui se prétend l'égale de Dieu et que l'on retrouve sous une forme variable dans tous les grands mythes des origines qui relatent la faute à laquelle est imputable une déchéance de l'humanité. Chez les mystiques en particulier, la mer symbolise le monde temporel et le cœur humain en tant que siège des passions<sup>176</sup>. La mer se situe entre Dieu et nous, désignant le siècle par opposition à l'éternité que symbolise l'île ou le rocher au milieu des flots comme nous allons le voir. Alors que les uns se noient, les autres la franchissent à l'aide d'un navire indispensable à la traversée. Je rappellerai à cet égard que, suivant la tradition chrétienne, la barque dans laquelle les fidèles prennent place afin de vaincre les embûches de ce monde et de résister aux tempêtes des passions n'est autre que la barque de saint Pierre<sup>177</sup>, symbole des plus anciens de l'Église dont l'Arche de Noé est la préfiguration vétérotestamentaire et la nef des églises l'expression architecturale donnant forme à l'instrument d'une navigation céleste<sup>178</sup>.

Dans la mythologie classique préchrétienne, nombreux sont les navigateurs qui partent à la recherche d'îles bienheureuses où se trouve un trésor — Toison d'or pour les argonautes, plus tard grande paix pour les mystiques — qui n'est autre que la récupération d'un état primordial de l'humanité lorsqu'elle vivait au paradis terrestre en harmonie avec son créateur comme avec la nature<sup>179</sup>. Car l'île à laquelle on ne parvient qu'au moyen d'une navigation ou d'un vol est le symbole d'un centre spirituel primordial, autrement dit, du paradis<sup>180</sup>. Les Celtes en particulier se sont toujours représentés l'Autre Monde, l'au-delà merveilleux, sous la forme d'une île au bord du monde connu. Dans son *Historia Regum Britanniae*, qui est la source des légendes arthuriennes, l'évêque Geoffroy de Monmouth raconte qu'à la fin de sa vie, le roi Arthur, semblable en cela à Ulysse qui, suivant certains auteurs antiques, fut emmené après sa mort dans « l'île blanche », a été conduit dans l'île d'Avalon où l'on soigna ses blessures et où il fut ressuscité<sup>181</sup>. Puis, dans la *Vita Merlini*, il décrit « l'île des pommes », nom latinisé de l'Avallon celtique, en empruntant aux auteurs médiévaux qui s'étaient employés à christianiser la tradition gréco-romaine les caractéristiques que ces derniers avaient données aux Iles fortunées<sup>182</sup>. Un dernier exemple suffira à montrer la confluence des traditions antiques, chrétienne et celtique dans l'association symbolique du paradis à une île. Il s'agit de la *Navigation de saint Brendan*, œuvre d'un clerc irlandais, mort à la fin du VI<sup>e</sup> siècle, qui fonda des monastères en Angleterre et entreprit un voyage en Écosse qui se transforma en légende. La pérégrination de saint Brendan jouit au Moyen Âge de la même renommée que celle des voyages fabuleux de Mandeville. L'important pour notre propos est qu'il s'agit d'un périple parmi des îles nombreuses désignées sous le nom évocateur de « Terre du bonheur » ou « Terre des Bienheureux », qui font naturellement penser dans une optique chrétienne au paradis. Dans une version anglo-normande du récit que l'on peut dater du début du XIII<sup>e</sup> siècle, cette « Terre des Bienheureux » est ainsi décrite comme une terre bénie dont les habitants jouissent de toutes les félicités, et ne connaissent ni la faim ni la soif, ni le froid ni la chaleur, ni les maladies ni les souffrances<sup>183</sup>.

<sup>176</sup> Voir J. C. Cooper, *op. cit.*, p. 121-122.

<sup>177</sup> Voir sur ce point Jean Daniélou, *Les Symboles chrétiens primitifs*, Paris, Éditions du Seuil, 1961, p. 65-76.

<sup>178</sup> Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 623-624, et J.C. Cooper, *op. cit.*, p. 152.

<sup>179</sup> Voir Jean Delumeau, *Une histoire du Paradis*, 3 vol., vol. 1, Paris, Fayard, 1992, p. 14-15.

<sup>180</sup> Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 519-520, et Florence Bourgne, *art. cit.*, p. 46.

<sup>181</sup> Voir Acton Griscom (éd.), *The Historia Regum Britanniae of Geoffrey of Monmouth*, Londres, Longmans, 1929, p. 501 ; s'agissant d'Ulysse, la référence se trouve dans l'*Andromaque* d'Euripide citée ci-dessous.

<sup>182</sup> Voir John Parry (éd.), *The Vita Merlini by Geoffrey of Monmouth*, Urbana, University of Illinois Press, 1925, p. 82-87.

<sup>183</sup> Voir E. Waters (éd.), *The Anglo-Norman voyage of St. Brendan by Benedeit*, Oxford, The Clarendon Press, 1928, p. 90.

Le symbolisme qui s'attache aux îles y voit en effet un monde en réduction, une image du cosmos revêtue d'une valeur sacrale particulière<sup>184</sup>. L'île est au plan symbolique un lieu d'élection, de science et de paix au milieu de l'ignorance et de l'agitation du monde profane<sup>185</sup>. Elle est pour toutes les traditions associée au refuge que l'on espère atteindre pour échapper aux assauts de l'océan, c'est-à-dire aux fluctuations de l'existence, en cherchant le secours du rocher, c'est-à-dire la permanence au sein de l'impermanence ou l'immuable dans la mutabilité. Nombreux sont les mythes gréco-romains qui font de la quête ou de la description des Iles fortunées au temps de l'âge d'or l'expression symbolique d'un état paradisiaque où régnait un bonheur éternel et inaltérable<sup>186</sup>. Au cours de l'antiquité gréco-romaine, le thème du jardin a donc été naturellement conjoint à ceux de l'âge d'or et des Iles fortunées. D'abord sceptiques à l'égard de cette évocation d'un ailleurs insulaire où confluent tous les bonheurs, les premiers écrivains chrétiens, loin de rejeter ces mythes en les taxant d'affabulations, vont les reprendre à leur compte en se contentant de les christianiser, c'est-à-dire en mettant au centre de leurs récits le paradis<sup>187</sup>. La convergence de l'âge d'or gréco-romain et de l'état paradisiaque du jardin d'Éden va s'opérer grâce à des auteurs, latins et chrétiens, qui évoquent le paradis avec des accents virgiliens. L'amalgame une fois réalisé dans l'imaginaire collectif, il va persister tout au long du Moyen Age, dans des œuvres poétiques, romanesques, géographiques ou encyclopédiques. Dans *La Quête du Graal* par exemple, dont Richard II connaissait la version originale rédigée en français au début du XIII<sup>e</sup> siècle, le récit est construit autour d'aventures allégoriques qui évoquent des nefs emportant des chevaliers et des dames vers des îles merveilleuses avec des châteaux inexpugnables où leur sont révélées des choses spirituelles. L'accomplissement de la Quête qui le clôt offre à Galaad la vision ineffable qui comble tous ses désirs en une extase finale lui assurant le passage de vie à trépas, et de la terre au ciel<sup>188</sup>. À la fin du Moyen Age, dans le berceau italien de l'humanisme et de la Renaissance, Dante, pour ne citer que lui, s'inscrit encore dans une longue tradition pour laquelle le paradis terrestre n'a pas disparu quoiqu'il soit difficile de le localiser, et plus difficile encore d'y pénétrer. On sait que dans sa *Divine Comédie*, il le situe au sommet de la montagne du purgatoire, à une altitude inaccessible mais non imaginaire<sup>189</sup>.

Les grands théologiens du Moyen Age ont tous confirmé cette opinion en l'appuyant sur des arguments tirés de la Bible elle-même ou de leurs prédécesseurs. L'un des premiers, saint Augustin, a abordé cette question et, comme on peut l'imaginer, sa réponse a pesé très lourd, compte tenu de l'influence considérable qu'il n'a cessé d'exercer dans la chrétienté latine, tout au long du Moyen Age et au-delà. Constatant que trois opinions principales ont été exprimées au sujet du paradis, que pour certains il s'agit d'une réalité historique et géographique, tandis que pour d'autres il ne s'agit que d'une réalité allégorique et anagogique, et que pour d'autres encore, le paradis biblique désigne ces deux réalités, Augustin tranche clairement en faveur de cette dernière opinion<sup>190</sup>. À la suite de l'évêque

<sup>184</sup> Voir Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *op. cit.*, p. 519-520, et J.C. Cooper, *op. cit.*, p. 88.

<sup>185</sup> Voir Claude Kappler, *Monstres, démons et merveilles à la fin du Moyen Age* [1980], Paris, Payot, 1985, p. 35.

<sup>186</sup> Citons parmi d'autres Hésiode, *Les Travaux et les jours*, trad. P. Mazon, Paris, Les Belles Lettres, 1928, p. 90, v. 111-121 ; Homère, *L'Odyssée*, trad. M. Dufour et J. Raison, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, Chant IV, p. 68, v. 536-568 ; Pausanias, *Description of Greece*, Books III-V, translated by W.H.S. Jones and H.A. Ormerod, Loeb Classical Library, Cambridge, Mass., Harvard University Press, p. 123-125 ; Euripide, *Andromaque*, trad. L. Méridier, Paris, Les Belles Lettres, 1989, p. 158-160 ; Virgile, *L'Énéide*, trad. M. Rat, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, Livre VI, p. 144-145, v. 637-675 ; Ovide, *Métamorphoses*, trad. J. Chamonard, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, Livre I, p. 43-44, v. 90-112.

<sup>187</sup> Voir Jean Delumeau, *op. cit.*, p. 21-27.

<sup>188</sup> Voir *La Quête du Graal*, *op. cit.*, p. 135-143, 149, 151, 154, 227-228, 232-234, 255-258, 277-284, 303-308.

<sup>189</sup> Voir Dante, *op. cit.*, « La Divine Comédie », trad. Marc Scialom, « Purgatoire », chant XXVIII, p. 859.

<sup>190</sup> Voir saint Augustin, *De Genesi ad litteram*, Paris, Desclée, 1972, Bibliothèque Augustinienne, vol. 49, p. 9.

d'Hippone, Thomas d'Aquin pense que le paradis est une réalité à la fois « corporelle », c'est-à-dire historique, et « spirituelle », c'est-à-dire allégorique, et que rien, dans l'Écriture, ne permet de nier l'une ou l'autre de ces interprétations. Il ajoute même dans la *Somme théologique* que ce n'est pas parce que, depuis la chute, l'humanité pécheresse n'y habite plus, que ce lieu n'a pas de raison d'être<sup>191</sup>. Pour le docteur angélique comme pour nombre d'autres théologiens du Moyen Âge, le paradis est donc bien une réalité terrestre et cachée qui représente allégoriquement la promesse de salut éternel faite aux hommes par l'entremise du sacrifice du Sauveur. Offrant une préfiguration du paradis céleste, le paradis terrestre de la Genèse, dont l'accessibilité est désormais interdite aux hommes déchus, trouve par ailleurs un écho dans la cartographie médiévale. Durant de longs siècles, les monastères où elle était produite ne mirent pas en doute l'opinion des pères et des docteurs de l'Église, et firent toute sa place au paradis dans leurs représentations du monde. L'histoire sainte commandant leur vision du monde et leur travail cartographique, ils situèrent le paradis terrestre au début et à la fin de l'histoire de l'humanité comme au sommet de leur représentation de la terre. C'est la même conception qui les incita à placer la Terre sainte où le sauveur est né, où il a souffert la Passion et où il est ressuscité, au centre de la carte<sup>192</sup>. Plusieurs mappemondes de cette époque montrent le paradis avec ses quatre fleuves dans une île placée en haut de la carte tandis que Jérusalem occupe le cœur du monde habité. C'est notamment le cas de la mappemonde de la cathédrale de Hereford, qui date des environs de 1300, où l'on voit le reflet de la même inspiration théologique à l'œuvre. Le paradis y est représenté comme une île circulaire, en dessous du Christ du jugement dernier et au-dessus du monde habité. On y distingue clairement les quatre fleuves traditionnels ainsi qu'Adam et Ève en train de manger le fruit défendu. Mais le détail le plus intéressant, dans la perspective d'une mise en parallèle de cette carte avec l'île peinte du diptyque, est la présence d'une enceinte fortifiée qui symbolise l'accès interdit de l'île bienheureuse dont l'existence n'est cependant pas mise en doute<sup>193</sup>. Jusqu'aux XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, les représentations du monde continuèrent à refléter cette conviction tenace, malgré les premiers voyages exploratoires et les progrès de la cartographie maritime, en séparant le paradis de la terre par une étendue d'eau, et en mettant Jérusalem au centre comme il se doit.

La Renaissance, faut-il le préciser, allait porter un coup fatal à cette vision du monde. Au début des Temps modernes, l'Europe abandonna en effet la croyance en l'existence réelle du paradis quelque part à la surface de la terre, témoignage d'un âge d'or révolu que l'humanité revivrait à la fin des temps suivant une analogie que la mise en regard du paradis des débuts, dans la Genèse, et de celui de la fin, dans l'Apocalypse, justifiait aux yeux des croyants. Le sentiment aigu et partagé par de nombreux Européens de la Renaissance que le retour à l'âge d'or était désormais impossible est l'une des caractéristiques de cette époque où l'optimisme le plus béat s'est exprimé concurremment avec le pessimisme le plus désespéré. D'un côté, la découverte de nouvelles terres par les navigateurs et les explorateurs semblait donner raison aux optimistes chez qui la nostalgie du paradis perdu, la conviction que la fin des temps approchait, et la volonté de trouver de nouvelles sources de richesses matérielles se conjugaient pour partir à la conquête d'horizons lointains et inexplorés. Les rêves qu'ils partageaient les incitaient à voir dans les contrées exotiques où ils abordaient toutes les caractéristiques des Iles fortunées d'autrefois. Mais la réalité des conquêtes était tout autre, obligeant de plus en plus de contemporains à admettre la part de cauchemar de ce rêve dont la

---

<sup>191</sup> Voir saint Thomas d'Aquin, *op. cit.*, Prima Pars, q. 102, a. 1 et 2.

<sup>192</sup> Voir Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 114.

<sup>193</sup> Voir Jean Delumeau, *op. cit.*, p. 86-97, où plusieurs de ces mappemondes sont reproduites ; voir également J. B. Harley et D. Woodward, *The History of Cartography*, Chicago, The University of Chicago Press, 1987, vol. 1, chap. 17 et 18.

« découverte » de l'Amérique par les Européens est le symbole<sup>194</sup>. En ouvrant d'immenses territoires à l'avidité, aux ambitions et au prosélytisme des conquérants ibériques puis britanniques et français, les grandes explorations maritimes puis continentales entreprises depuis la façade atlantique de l'Europe devaient transformer ces nouvelles terres paradisiaques en un véritable enfer — pour les autochtones réduits en esclavage tout au moins — qu'une civilisation déjà fort corrompue n'allait pas manquer d'exploiter et de détruire tout en cultivant la nostalgie d'un paradis disparu de l'horizon géographique qui continuait néanmoins de hanter l'univers mental de ses représentants.

L'un des grands paradoxes de la Renaissance en effet, « période que nous identifions trop facilement à un temps d'espérance et de joie »<sup>195</sup>, est d'avoir abandonné la croyance en l'existence réelle d'un paradis terrestre servant de modèle au paradis céleste, au nom de la suffisance terrestre qui servit de fondement à la culture humaniste en lieu et place des idéaux spirituels de naguère, tout en rêvant comme jamais auparavant de l'âge d'or, des Iles fortunées, de la fontaine de Jouvence, de pastorales idylliques et de pays de Cocagne. Si la littérature de la Renaissance est imprégnée de cette nostalgie d'un paradis définitivement perdu et inaccessible à l'humanité, c'est, s'il faut en croire l'opinion de Jean Delumeau, parce que l'humanisme a substitué au paradis historique et géographique de la civilisation médiévale qui y voyait la préfiguration et le symbole du paradis eschatologique, un paradis mythologique et utopique, sorte de compensation romanesque à la dureté de la vie et l'inintelligibilité de l'histoire<sup>196</sup>. En provoquant la dislocation de la nébuleuse chrétienne et en faisant basculer l'Europe émergente dans une civilisation matérielle bien différente de celle où elle avait plongé ses racines, la Renaissance allait donner en effet la primauté à l'horizon temporel tout en repoussant l'horizon spirituel en un lieu de plus en plus imaginaire et intime. Dans une perspective artistique étroitement corrélée à ces considérations historiques et épistémologiques, la signification des symboles qui en manifestaient depuis des siècles la présence et l'espérance, dans les tableaux enluminés des manuscrits, la pierre sculptée des cathédrales, ou bien sur la scène allégorique des mystères, allait être oubliée, et le sens profond d'une œuvre telle que le diptyque de Wilton s'opacifier jusqu'à devenir progressivement incompréhensible.

### **Conclusion : résurrection des morts, vision béatifique, et vie éternelle**

Quelle est le sens le plus probable du diptyque de Wilton à la lumière du symbolisme chrétien dont il est une des dernières illustrations médiévales avant que l'humanisme et la Réforme n'en affadissent l'esprit en soumettant la lettre au rationalisme desséchant qui conduira à terme à en nier la portée ? Conformément à la doctrine chrétienne la plus orthodoxe et aux formules habituelles de l'art, la scène peinte à l'intérieur du diptyque représente la croyance de Richard II dans la résurrection des morts, la préfiguration de sa vision béatifique, et la promesse de vie éternelle pour l'au-delà. Et pour commencer, la résurrection des morts qui constitue, avec le jugement dernier, l'un des articles de foi les plus anciennement attestés du dogme chrétien. Alors que le début des Temps modernes va déplacer l'accent sur l'immortalité de l'âme, la théologie médiévale n'a cessé d'affirmer la dépendance de la résurrection des morts et de la résurrection du Christ symbolisée par

---

<sup>194</sup> Voir Jacques Heers, *La Ruée vers l'Amérique. Le mirage et les fièvres*, Paris, Éditions Complexe, 1992, p. 177-184.

<sup>195</sup> Voir Jean Delumeau, *op. cit.*, p. 158.

<sup>196</sup> Voir Jean Delumeau, *La Civilisation de la Renaissance* [1967], Paris, Éditions Arthaud, 1984, p. 310-313, 318-333.

l'étendard triomphal que tient l'un des onze anges<sup>197</sup>. Car la représentation de la résurrection relève du mystère de la foi et soulève la question de son illustration. Comment représenter en effet un événement spirituel de cette importance ? Comment représenter la foi des disciples dans la victoire de leur Maître sur la mort charnelle ? C'est le symbole qui va exprimer l'espérance des fidèles en la béatitude et la résurrection glorieuse du Christ dont l'étendard offre le signe triomphal. L'objet du portrait juvénile ou plutôt intemporel de Richard est précisément de rendre perceptible la métamorphose que la puissance de Dieu fait subir à l'âme et au corps par la résurrection<sup>198</sup>. À la vue du visage radieux de Richard II, dont l'éclat reflète la figure resplendissante des anges du panneau de droite, vient à l'esprit la parole de saint Matthieu qui tente de nous représenter ce que le langage ordinaire faillit à dire : « À la résurrection, en effet, on ne prend ni femme ni mari, mais on est comme des anges dans le ciel » (Mt 22, 30)<sup>199</sup>. Si l'on en croit saint Paul, tous les bienheureux seront transformés (1 Co 15, 51) ; tous revêtiront l'incorruptibilité et l'immortalité (1 Co 15, 53) ; pour revêtir notre habitation céleste il nous faudra soit être nu — c'est-à-dire mort —, soit se « survêtir »<sup>200</sup> — si l'on est vivant (2 Co 5, 4) ; le Christ « transfigurera notre corps de misère pour le conformer à son corps de gloire » (Ph 3, 21)<sup>201</sup>. Ainsi que le soulignent ces citations bibliques auxquelles fait écho le diptyque, bien que la résurrection puisse être anticipée dans la vie présente de celui qui, par le baptême, participe à la résurrection du Christ (Ep 2, 6), aucune représentation de la vie future n'est vraiment adéquate et, comme le mystère de Dieu auquel elle est étroitement liée, la résurrection des morts n'est susceptible que d'expressions analogiques qui servent de support à la foi tout en s'effaçant devant la réalité qu'elles désignent.

De la résurrection de la chair à la vie éternelle, c'est la vision béatifique qui permet de faire le lien en désignant l'acte de l'intelligence par lequel les bienheureux connaîtront Dieu « face à face »<sup>202</sup>. Par la médiation picturale qu'il nous offre, le diptyque accorde la radicale invisibilité de Dieu que « personne n'a jamais contemplé » (1 Jn 4, 12)<sup>203</sup> avec une vision claire et immédiate « tel qu'il est » (1 Jn 3, 2)<sup>204</sup>. La théologie scolastique privilégie en effet la vision de Dieu pour représenter la béatitude finale promise aux fidèles<sup>205</sup>. En figurant la gloire dont les bienheureux seront comblés dans le royaume de Dieu et l'effet béatifique de leur vision qui assèchera toute larme de leurs yeux et les rendra éternellement semblables à leur Créateur, la béatitude de Richard donne forme à la promesse de vie éternelle qui apparaît comme une désignation de Dieu lui-même. Car du point de vue des réalités eschatologiques, la vie éternelle correspond en effet au ciel, c'est-à-dire au paradis. Tout comme le diptyque, le Nouveau Testament use d'images multiples pour illustrer l'espérance d'une éternité bienheureuse dont le ciel est la première à revêtir une valeur symbolique d'anticipation en accord avec la pensée de saint Augustin et des docteurs médiévaux pour qui c'est Dieu qui sera notre lieu après cette vie<sup>206</sup>. La représentation qu'en donne le diptyque désigne l'achèvement d'une communion avec Dieu inaugurée dès ici-bas par la participation au Christ

<sup>197</sup> Sur le lien étroit entre résurrection des morts et christologie, voir Jean-Yves Lacoste, *op. cit.*, p. 1006-1008.

<sup>198</sup> Les représentations picturales ou sculpturales d'un Christ imberbe symbolisent conventionnellement sa vigueur et son énergie dans l'Église tandis que la barbe est associée à la dimension enseignante et philosophique du Sauveur. Voir Pierre Martin, *op. cit.*, p. 78.

<sup>199</sup> Voir *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 2023.

<sup>200</sup> Voir Kay Staniland, 'Extravagance or Regal Necessity? The Clothing of Richard II', in D. Gordon, L. Monnas, et C. Elam, *op. cit.*, p. 88.

<sup>201</sup> Voir *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 2388.

<sup>202</sup> Sur le lien entre vision et connaissance au Moyen Age, voir saint Thomas d'Aquin, *op. cit.*, Prima Pars, q. 5, a. 4, Umberto Eco, *op. cit.*, p. 71-73, et John Drury, *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>203</sup> Voir *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 2484.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 2482.

<sup>205</sup> Voir Jean-Yves Lacoste, *op. cit.*, p. 148-151, 1248-1249.

<sup>206</sup> Voir saint Augustin, *La Cité de Dieu*, Livre XIX, Chapitre 17.

ressuscité. Comme le signifie l'image de la résurrection du corps de Richard par son rayonnement, l'identité personnelle de chacun sera sauvegardée pour l'éternité tandis que les bienheureux participeront à la liturgie céleste des noces de l'Agneau (Ap 19, 6). Loin de préfigurer une abolition de l'identité et de l'altérité des sujets glorifiés qui se dissoudraient à la manière d'une goutte d'eau dans l'océan de la divinité, le diptyque de Wilton montre au contraire que les élus demeurent des créatures devant Dieu, qui le connaissent « face à face », et dont la divinisation parachève la destinée individuelle. Dans cette perspective, la limite matérielle et symbolique entre les deux panneaux qui représentent la terre et le ciel devient par la contemplation de Richard II un seuil qui élargit et approfondit l'horizon terrestre en lui donnant une dimension eschatologique où peut s'accomplir la finalité de l'homme et s'éprouver le sens de son existence.

**Jean-Marc Chadelat**  
**IUFM de Paris**

### **Références bibliographiques**

- Béguin, Albert, et Bonnefoy, Yves (éds), *La Quête du Graal*, Paris, Éditions du Seuil, 1965.
- Borenius, Tancred, et Tristram, E. W., *English Medieval Painting*, Florence, Pantheon, 1927.
- Chevalier, Jean, et Gheerbrant, Alain, *Dictionnaire des symboles* [1969], Paris, Éditions Robert Laffont, 1982.
- Bourgne, Florence, « Palimpseste et miroir du prince. Le cerf et la sphère dans le diptyque de Wilton », in Marie-Claire Rouyer (éd.), *Figures du souverain*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1996.
- Bréhier, Émile, *La Philosophie du Moyen Age* [1937], Paris, Éditions Albin Michel, 1971.
- Clarke, Maud, 'The Wilton Diptych', *The Burlington Magazine*, 58, 1931.
- Cooper, J.C., *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols* [1978], Londres, Thames & Hudson, 2008.
- D'Ayzac, Félicie, « L'Iconographie du cerf », *Revue de l'art chrétien*, 8, 1864.
- Daniélou, Jean, *Les Symboles chrétiens primitifs*, Paris, Éditions du Seuil, 1961.
- Delumeau, Jean, *Une histoire du Paradis*, 3 vol., vol. 1, Paris, Fayard, 1992.
- Durand, Gilbert, *L'Imagination symbolique* [1964], Paris, Presses Universitaires de France, 1989.
- Evans, Joan, 'The Wilton Diptych Reconsidered', *Archaeological Journal*, 105, 1950.
- Farmer, David, *The Oxford Dictionary of Saints* [1978], Oxford, Oxford University Press, 2004.
- Gordon, Dillian, 'A new discovery in the Wilton Diptych', *The Burlington Magazine*, 134, 1992.
- Gordon, Dillian (éd), *Making & Meaning. The Wilton Diptych*, Londres, National Gallery Publications, 1993.
- Gordon, Dillian, Lisa, Monnas, et Caroline, Elam (éds), *The Regal Image of Richard II and the Wilton Diptych*, Londres, Harvey Miller Publishers, 1997.
- Green, R. F., 'King Richard II's books revisited', *The Library*, 21, 1976.
- Harvey, John, 'The Wilton Diptych — A Re-examination', *Archaeologia*, 98, 1961.
- Huizinga, Johan, *L'Automne du Moyen Age* [1919], trad. J. Bastin, Paris, Éditions Payot, 1975.
- Lanoë-Villène, Georges, *Le Livre des symboles. Dictionnaire de symbolique et de mythologie*, 6 vol., Paris, Bossard, 1927-1937, vol. 3.
- Le Goff, Jacques, *La Civilisation de l'Occident médiéval* [1964], Paris, Flammarion, 1982.
- Martin, Pierre, *La Résurrection en images. Le cheminement des symboles de la résurrection. Visite de quelques œuvres de l'art chrétien d'avant la Réforme*, Saint-Maurice, Éditions Saint-Augustin, 2001.

- McKisack, May, *The Fourteenth Century, 1307-1399* [1959], Oxford, O.U.P., 1971.
- O'Kelly de Galway, Alphonse, *Dictionnaire archéologique et explicatif de la science du blason*, Bergerac, Imprimerie Générale du Sud-Ouest, 1901.
- Rickert, Edith, 'Richard II's books', *The Library*, 13, 1933.
- Rubin, Miri, *The Hollow Crown. A History of Britain in the Late Middle Ages*, Londres, Penguin Books Ltd, 2005.
- Saul, Nigel, *Richard II* [1997], New Haven et Londres, Yale University Press, 1999.
- Scattergood, John, 'Literary Culture at the Court of Richard II', in Scattergood, John, et Sherborne, James (éds), *English Court Culture in the Later Middle Ages*, Londres, Duckworth, 1983.
- Scharf, George, *Description of the Wilton House Diptych, Containing a Contemporary Portrait of King Richard The Second*, Printed For The Arundel Society, Londres, 1882.
- Stow, G., 'Richard II in Jean Froissart's Chroniques', *Journal of Medieval History*, XI, 1985.
- Wormald, Francis, 'The Wilton Diptych', *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 17, 1954.
- Zucker, Arnaud, *Physiologos, le bestiaire des bestiaires* : Texte traduit du grec, introduit et commenté par A. Zucker, Éditions Jérôme Millon, Grenoble, 2004.