L'image politique comme manifeste ? Considérations sur la fresque des saints rois dans l'église (luthérienne) de Mălâncrav (xv^e siècle)

Doina Elena Craciun

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cem/14066>

DOI : 10.4000/cem.14066

ISSN : 1954-3093

Éditeur

Centre d'études médiévales Saint-Germain d'Auxerre

Référence électronique

Doina Elena Craciun, « L'image politique comme manifeste ? Considérations sur la fresque des saints rois dans l'église (luthérienne) de Mălâncrav (xv^e siècle) », *Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre | BUCEMA* [En ligne], 19.2 | 2015, mis en ligne le 23 novembre 2015, consulté le 22 septembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/cem/14066> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/cem.14066>

Ce document a été généré automatiquement le 22 septembre 2022.

Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Partage dans les Mêmes Conditions
4.0 International - CC BY-NC-SA 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/>

L'image politique comme manifeste ? Considérations sur la fresque des saints rois dans l'église (luthérienne) de Mălâncrav (xv^e siècle)

Doina Elena Craciun

- ¹ L'église de la Vierge Marie de Mălâncrav (Almakerék, Malmkrog – Roumanie), actuellement luthérienne, anciennement église catholique du royaume de Hongrie, conserve des peintures murales exceptionnelles, qui nécessitent un examen supplémentaire ¹. Sur le mur sud du chœur, dans le registre médian, se trouve une remarquable peinture murale du début du xv^e siècle, représentant trois saints rois couronnés, un saint évêque et un saint roi sans couronne (fig. 1).

Fig. 1 – Fresque des saints rois, église luthérienne de Mălâncrav (Roumanie), mur sud du chœur, avant 1405/après 1418. Saints rois et évêque, de gauche à droite : saint Nicolas/saint évêque Gérard, Ladislas, Étienne, Sigismond et Émeric.

(cl. D. E. Crăciun, 2010).

- 2 Cette fresque est à analyser comme partie du programme iconographique du chœur, qui reprend celui de la nef en le complexifiant. Sur les murs de la nef, peints vers 1350, l'on retrouve les cycles de la *Création*, de l'*Enfance du Christ*, de la *Passion*, la *Résurrection*, ainsi que la *Dormition de la Vierge* et de nombreuses images de saints ². Pour sa part, l'ensemble iconographique qui se déploie dans le sanctuaire, plus tardif que celui du chœur, contient, à part le cycle de l'*Enfance* et celui de la *Passion du Christ*, des images de saints et des images dévotionnelles comme le *Christ de douleur* ³. La scène des saints rois qui nous préoccupe ici est peinte sur le mur sud du chœur, à l'entrée dans cet espace depuis la nef. L'image est surmontée par la figuration de saint Georges terrassant le dragon, un saint Michel et un saint Laurent. À gauche, l'image qui nous intéresse ici est flanquée par saint François recevant les stigmates, accompagné par un autre franciscain. D'autres saints se trouvent dans le registre inférieur en dessous de notre image, à savoir saint Christophe, suivi d'une scène mal lisible, ainsi que d'un *Couronnement de la Vierge*.
- 3 La fresque des saints rois a des dimensions imposantes par rapport à l'ensemble de la décoration picturale du sanctuaire, étant de fait la scène la plus grande, avec celle de la *Crucifixion*, qui lui fait face sur le mur nord. Il s'agit donc d'une scène destinée à être admirée par un grand nombre de ceux qui fréquentent cette église ⁴, car elle est visible même depuis la nef si l'on s'approche du chœur. Si le spectateur ne peine pas à identifier les personnages même en étant à distance, les détails de l'image sont en revanche visibles uniquement en franchissant la marche qui sépare le chœur de l'espace du sanctuaire ⁵.
- 4 Les personnages royaux sont en effet assez facilement identifiables étant donné la fréquence de leurs représentations sur le territoire de la Hongrie médiévale ⁶. La figure centrale, saint Étienne, est un homme barbu, aux cheveux blancs, tenant dans sa main droite un sceptre et dans sa main gauche un globe. Il a probablement eu une couronne, dont les traces sont à peine visibles aujourd'hui. Le roi à sa droite est saint Ladislas,

représenté à l'âge mûr, les cheveux et la barbe bruns, ayant sur la tête une couronne mieux visible, une hache dans sa main droite et un globe dans sa main gauche. À sa droite est représenté un personnage âgé portant la mitre et le bâton pastoral et dont l'identité n'est pas encore certaine : les variantes les plus plausibles sont l'identification avec saint Nicolas – saint patron du commanditaire, Nicolas Apa⁷ – ou bien l'identification avec saint Gérard, un évêque canonisé en même temps que saint Étienne et saint Émeric⁸. De l'autre côté de saint Étienne, à sa gauche, nous retrouvons la figure d'un homme d'âge mûr ayant les cheveux et la barbe bruns, avec la trace de ce qui a été autrefois sa couronne encore bien visible, ainsi que le sceptre dans sa main droite et le globe dans sa main gauche. Ce personnage est sans doute saint Sigismond, un saint promu à partir de la fin du XIV^e siècle par le roi en fonction, Sigismond de Luxembourg (1387-1437), et populaire dans l'entourage de la cour⁹. Le dernier personnage est sûrement saint Émeric¹⁰, représenté comme un jeune homme avec les cheveux blonds, sans barbe, sans couronne ou sceptre, mais tenant le globe dans sa main droite.

- 5 Si l'identification des personnages qui composent cette scène ou du commanditaire ne pose pas de problème fondamental après les études menées par Anca Gogâltan¹¹, le choix de rassembler les cinq dans une seule image est étonnant, car cette formule est unique parmi les représentations des saints rois préservées à ce jour sur le territoire de la Hongrie médiévale. Traditionnellement, leurs images respectent presque toujours une formule à trois, donnant à voir trois figures d'âges distincts. Ainsi, saint Étienne est un roi âgé au centre de l'image, saint Ladislav est le roi d'âge mûr à sa droite, le plus souvent représenté avec une hache, et saint Émeric un jeune roi à gauche de saint Étienne, couronné dans les représentations du XIV^e siècle (fig. 2) et majoritairement sans couronne au XV^e siècle (fig. 3)¹².

Fig. 2 – Fresque des saints rois hongrois, église réformée de Tileagd (Roumanie) mur sud de la nef, fin du XIV^e siècle. Les saints rois hongrois, de gauche à droite : Ladislav, Étienne et Émeric.

(cl. D. E. Crăciun)

Fig. 3 – Fresque des saints rois hongrois, église réformée de Remetea (Roumanie), mur nord-est de l'abside du chœur, début du xve siècle. Les saints rois hongrois, de gauche à droite : Ladislav, Étienne, et Émeric.

(cl. D. E. Crăciun, 2010)

- 6 Quant à saint Sigismond, dans les cas où il est associé aux trois autres, il s'agit toujours d'associations d'images individuelles de ces rois ; on ne trouve jamais les quatre dans une seule composition et jamais les rapports entre les saints rois ne sont visibles.
- 7 Devant l'originalité du choix des personnages et de leur positionnement dans l'image, des questions surgissent. Pourquoi l'évêque et le roi saint Sigismond ont-ils été ajoutés à la formule consacrée des trois saints rois, Étienne, Émeric, Ladislas ? Si c'est seulement une mise à jour de la formule par l'ajout d'un saint patron et d'un roi saint intensément promu au moment de la commande, pourquoi saint Sigismond a-t-il été inséré à côté des deux rois, tandis qu'Émeric a une position marginale dans l'ensemble ¹³ ? Qu'est-ce que les détails iconographiques de cette peinture murale nous apprennent sur la signification des saints rois pour le commanditaire ou pour l'artiste anonyme qui a réalisé l'image ?
- 8 Pour essayer de répondre à ces questions, nous proposerons dans un premier temps une image d'ensemble de l'évolution du culte des saints qui apparaissent dans cette fresque, culte très répandu en Hongrie médiévale. Nous nous concentrerons ici uniquement sur le milieu royal et nobiliaire. Ensuite, nous entrerons dans l'analyse iconographique de cette fresque, qui trahit une volonté d'illustrer des rapports significatifs entre les personnages. Nous montrerons par la suite la manière dont ces rapports entre les figures dans la fresque semblent être un miroir du contexte politique au moment de sa réalisation. Pour ce faire, nous apporterons quelques informations sur le commanditaire de la fresque et sur son rapport à la royauté au début du xv^e siècle, que nous intégrerons dans le contexte politique plus large des relations entre les nobles et le roi Sigismond de Luxembourg à cette période. En considérant la manière dont les nobles utilisent pendant ces événements certains des saints rois qui apparaissent à Mălâncrav, nous proposerons de reconsidérer la signification politique conférée à ces figures dans cette église.

Les saints rois comme référence exemplaire en Hongrie médiévale

Les saints rois et les rois de Hongrie

- 9 Le culte des trois saints rois hongrois est initialement diffusé dans le royaume de Hongrie avec le soutien de la dynastie arpadienne. Vajk, baptisé Étienne (István), est le premier roi des Hongrois entre 1000/1001-1038 et le principal promoteur de la religion chrétienne ¹⁴. De son vivant, il désigne son fils Émeric (Imre) héritier du trône, mais le prince meurt en 1031, sans être couronné. En 1083, ces deux personnages sont canonisés à l'initiative de l'un de leurs successeurs, le roi Ladislas I^{er} (1077-1095), manœuvre politique destinée à légitimer la position contestée de ce roi ¹⁵. Des légendes de leurs vies composées dans ce contexte reflètent les idéaux de l'époque : saint Étienne est le roi chrétien idéal et Émeric l'image parfaite du prince chaste ¹⁶. Un siècle plus tard, en 1192, à l'initiative du roi Béla III (1172-1196), le roi Ladislas est aussi canonisé, Béla cherchant probablement une identification entre lui-même et ce troisième roi saint ¹⁷. L'image de saint Ladislas (László) construite dans sa *vita* est à nouveau celle du souverain idéal, déployant un nombre impressionnant de qualités ¹⁸.

- 10 Grâce à ces caractéristiques, au contexte de l'époque et à des besoins spécifiques auxquels ils répondent, les saints rois deviennent graduellement les repères exemplaires pour les rois de Hongrie. Au XIII^e siècle, les saints rois sont des garants du droit et des modèles de sainteté, une vraie source de prestige pour les souverains successifs¹⁹. Cette dernière fonction devient fondamentale au moment où l'extinction de la dynastie arpadienne porte sur le trône le premier angevin, Charles Robert d'Anjou (1308-1342). Ce roi utilise pleinement la descendance des saints rois pour légitimer sa position et combattre l'opposition nobiliaire²⁰. Mais dans la référence aux saints rois, une subtile évolution peut être observée. Jusqu'au milieu du XIV^e siècle, cette référence est plutôt générale, mentionnant la *stirps arpadiana*, qui comprend aussi la sainteté féminine et qui a comme figures emblématiques saint Étienne et saint Ladislav²¹. En revanche, dans la seconde moitié de ce siècle, elle se voit concentrée sur la triade Étienne/Émeric/Ladislav, qui devient la référence principale pour la royauté. Les trois saints rois commencent à être particulièrement mis en valeur par les initiatives royales, fondations de chapelles, pèlerinages et donations de reliques et objets portant leur image²². Cette attitude royale contamine aussi les milieux urbains, les autorités des villes, les confréries, les ordres mendiants, les universités, mais le phénomène est plus fortement visible dans les programmes iconographiques des églises des nobles²³.

Les saints rois et les nobles

- 11 Dans ce cadre, les représentations des saints rois suivent – à quelques décennies d'écart – l'évolution constatée dans le milieu royal. L'on observe l'importance primordiale de saint Étienne et saint Ladislav, suivie par la popularisation de l'image des trois rois. Ainsi, les premières images apparaissent chez les nobles au début du XIV^e siècle et sont consacrées exclusivement à ces deux rois : Čečejovce (Csécs – Slovaquie), Poprad (Poprád – Slovaquie), Tornaszentandrás (Hongrie), Žehra (Zsegrá – Slovaquie)²⁴. Puisque la triade Étienne/Émeric/Ladislav est définie par les Angevins seulement après 1350, elle n'apparaît point chez les nobles avant la seconde moitié du XIV^e siècle, étant diffusée largement dans la période suivante : Napkor (Hongrie), Khust (Hust, Huszt – Ukraine), Krásnohorské Podhradie (Krasznahorkavárnya – Slovaquie), Plešivec (Pelsőc – Slovaquie), Rákoš (Gömörkö – Slovaquie), Rattersdorf (Rötfalva – Autriche), Tileagd (Mezőtelekd – Roumanie), Chimindia (Kéménd – Roumanie), Crișcior (Kristyor – Roumanie), Ribița (Ribice – Roumanie), Remetea (Magyarremete – Roumanie)²⁵.
- 12 Ainsi, l'évolution du culte des saints rois et leurs représentations figuratives dans le milieu nobiliaire suivent vraisemblablement le chemin tracé par les discours et les commandes royales à partir du XIII^e siècle. Mais les significations sont-elles les mêmes ? Malheureusement, les chercheurs insistent très peu sur cette question, considérant la diffusion du thème iconographique dans les églises nobiliaires comme un phénomène naturel d'imitation du modèle royal. Dans cette perspective, les représentations des saints rois dans les églises des nobles sont vues comme une marque de la fidélité au roi²⁶. Pourtant, il est impératif de réfléchir attentivement à ce que les saints rois signifient pour les nobles, cette catégorie sociale ayant des intérêts distincts de ceux des rois qui avaient promu ces saints. Les besoins de légitimation et de prestige à l'œuvre chez les souverains ne sont manifestement plus les mêmes pour les nobles. De plus, la question de la fidélité au roi exige un regard supplémentaire, car des périodes d'entente sont souvent suivies d'énergiques révoltes nobiliaires contre le roi. Enfin, en

plus des significations nouvelles des saints rois Étienne, Émeric et Ladislas, est également à analyser la position des nobles envers le nouveau roi saint, Sigismond, car il s'agit d'un personnage clé dans l'image qui nous occupe ici.

- 13 Saint Sigismond est un roi martyr du VI^e siècle en Bourgogne, dont les reliques sont acquises par le roi de Bohême et empereur Charles IV (1346/1355-1378), en 1365. La même année, elles sont apportées à Prague comme signe de ses prétentions sur la Bourgogne²⁷. Sous l'influence des initiatives de Charles IV, le saint est rapidement devenu l'un des saints patrons de la Bohême²⁸. Ce n'est pas par hasard que le troisième fils de l'empereur, le futur Sigismond de Luxembourg, reçoit le nom du nouveau saint. Ainsi, une fois devenu roi de Hongrie en 1387, il introduit ici le culte de son saint patron²⁹. Il fait bâtir dans le château de Buda une chapelle dédiée à la Vierge et à saint Sigismond³⁰, il cherche à protéger les reliques du saint en les déplaçant en 1424 de Prague dans la cathédrale de Buda³¹ et, parmi ses commandes artistiques, les représentations de saint Sigismond tiennent une place importante. Selon les chercheurs, derrière cette intense activité de promotion de cette figure, perçoit aussi la volonté d'établir une identification entre lui-même et son saint patron : à plusieurs reprises, les images de ce saint Sigismond trahissent les traits physiques du roi Sigismond de Luxembourg, comme un « portrait dissimulé », ressemblance que lui-même avait apparemment favorisée³².
- 14 Menée systématiquement, cette politique porte bientôt ses fruits. Si quelques indices du culte de ce saint en Hongrie existent depuis le XIII^e siècle, la plupart des églises qui lui sont dédiées datent du règne de Sigismond de Luxembourg³³. De même, c'est seulement à partir du XV^e siècle qu'il est intégré dans la variante de la *Légende dorée* répandue en Hongrie³⁴ et dans le bréviaire hongrois³⁵. De plus, dans le répertoire iconographique retenu dans certains édifices religieux appartenant aux nobles, est intégrée la représentation de saint Sigismond, qui apparaît parfois associé aux saints rois Étienne, Émeric et Ladislas. Par exemple, au XV^e siècle, les quatre saints rois ont été montrés sur les piliers de l'arc triomphal – à Lónya (Hongrie) et Žíp (Zsíp – Slovaquie) – ou sur les bases de deux arcatures (à Štítňik, Csetnek – Slovaquie)³⁶. Ces images semblent témoigner du fait que les nobles, toujours attachés aux anciens représentants de la dynastie arpadienne, intègrent le nouveau roi saint promu par le roi Sigismond de Luxembourg. Malheureusement, le fait que les saints rois soient représentés dans ces églises chacun de manière indépendante ne facilite pas la compréhension des rapports entre les anciens représentants de la dynastie arpadienne et le nouveau saint roi. En revanche, plus expressive dans ce sens nous semble la peinture murale de Mălâncrav, où les personnages semblent avoir été mis en image d'une manière signifiante, qui reflète, semble-t-il, les conceptions propres au commanditaire³⁷.

Les saints rois dans l'image : une interaction ambiguë

- 15 L'examen de la position des cinq personnages nous révèle le fait que les figures ne sont pas en position frontale, mais semblent être mises en rapport les unes avec les autres. La figure centrale est saint Étienne, mais, de façon étonnante, les autres personnages ne sont pas disposés de part et d'autre de cette figure centrale, ce qui aurait été un schéma logique dans une composition à cinq personnages. De fait, les cinq sont répartis en deux groupes, le groupe de la partie gauche de l'image (Étienne, Ladislas et l'évêque), très unitaire dans la situation des personnages, semble faire face au groupe de droite

(Sigismond et Émeric), ou plutôt à Sigismond tout seul, car Émeric semble à l'écart de cette rencontre, étant positionné presque derrière le roi.

- 16 Ce sentiment de voir deux groupes qui se répondent, l'un formé par les trois personnages à gauche et l'autre formé par les deux figures à droite, est renforcé par la manière dont est réalisé l'encadrement inférieur de l'image. L'on y trouve, d'une part, des couples d'animaux qui se font face et, d'autre part, des médaillons portant des figures humaines qui semblent également se répondre. En effet, cette mise en scène des animaux, qui se tournent l'un vers l'autre et des visages humains qui ont la même orientation, semble correspondre à celle des personnages au-dessus.
- 17 De fait, les deux groupes de saints dans la fresque semblent s'organiser non pas autour du personnage central, saint Étienne, mais autour du poing de saint Sigismond tenant le sceptre (fig. 4).

Fig. 4 – Fresque des saints rois, église luthérienne de Mălâncrav (Roumanie), mur sud du chœur, avant 1405/après 1418. Saints rois et évêque, de gauche à droite : saint Nicolas/saint évêque Gérard, Ladislas, Étienne, Sigismond et Émeric.

(cl. et étude D. E. Crăciun)

- 18 Un espace considérable a été réservé à l'exhibition de cet objet, qui ressort très clairement sur le fond bleu. La manière d'exposer chez ce roi cet attribut fondamental pour l'autorité royale n'est pas la même que chez les deux autres rois au centre de l'image. Les deux rois hongrois, Étienne et Ladislas, appuient respectivement le sceptre et la hache sur leur épaule droite, dans une attitude plus retenue, cet objet étant beaucoup moins exposé que chez leur pendant de Bohême. Des attitudes divergentes sont également visibles dans la manière de tenir le globe. Contrairement à saint Sigismond, qui le tient contre sa poitrine, Étienne et Ladislas le mettent en évidence en le présentant en avant.

- 19 Des rapports d'autorité semblent ainsi être illustrés dans l'image. D'un côté sont placés saint Étienne et saint Ladislav et de l'autre côté apparaît saint Sigismond, le dernier étant la figure dominante. Il est en outre légèrement plus grand que les deux autres rois, dont les tailles et les sceptres soulignent la position secondaire, passive mais pas soumise. En revanche, dans l'ensemble de l'image, les plus hautement placés sur l'échelle hiérarchique sont saint Étienne – qui en occupe le centre – et saint Ladislav, à sa droite. Il semble donc qu'en dépit de la position autoritaire de saint Sigismond dans le groupe des trois rois centraux, la prééminence soit donnée à saint Étienne dans la composition générale de l'image.
- 20 En allant plus loin et en examinant les couleurs utilisées pour chaque figure, d'autres détails nous paraissent importants pour comprendre les rapports institués entre les personnages dans cette fresque. La figure centrale ainsi que celle des extrémités de l'image sont vêtues de rouge, blanc et vert, avec ce dernier comme couleur dominante. En effet, autant le manteau que la tige de saint Étienne sont verts avec des motifs noirs, sa tunique est rouge et le revers de son manteau est peint en blanc. Il en est de même pour les manteaux de l'évêque et celui de saint Émeric, qui sont verts d'un côté et blancs de l'autre, ces deux personnages portant également des vêtements rouges, en dessous de leurs manteaux. Le vert est également une couleur qui prédomine chez le personnage à droite de saint Étienne, à savoir, saint Ladislav. Sa tunique est verte avec des motifs noirs et son collant est peint également en vert. Cette figure porte en revanche un manteau rouge avec des motifs bleus, blanc sur le revers, identique à celui de la figure à gauche de saint Étienne, saint Sigismond.
- 21 En effet, concernant saint Ladislav et saint Sigismond, qui se trouvent sur les deux côtés du personnage central, il faut remarquer le soin accordé à la symétrie. Leurs physionomies similaires mises à part, ils ont des habits presque identiques, une tunique courte et des manteaux indiscernables avec des motifs bleus sur fond rouge. Cependant, la distinction entre les deux est fondamentale : la tunique et le collant de Ladislav ont le vert pour couleur dominante, rejoignant par cette couleur les trois autres figures et isolant saint Sigismond, qui se distingue par le blanc de sa tunique, de son collant et du revers de son manteau.
- 22 Il semble donc que les trois représentants de la dynastie arpadienne, Étienne, Émeric et Ladislav, de même que l'évêque Gérard ou saint Nicolas, aient été associés par le vert, ce qui leur confère une certaine unité, au-delà de leur place dans l'image, où ils ne forment pas un groupe compact. Il nous semble par là que ce choix n'est pas arbitraire, bien au contraire. Il paraît délibérément fait pour illustrer, par le biais des couleurs et par l'insertion de Sigismond, la rupture de l'unité des représentants de la dynastie arpadienne. Quant aux couleurs utilisées pour peindre ce personnage interposé, elles sont aussi significatives, puisque le blanc avec des motifs rouges renvoie évidemment aux armoiries de la Bohême, faisant de lui un étranger au royaume de Hongrie, régi, lui, par le vert. En effet, le vert en combinaison avec du rouge et du blanc sont les couleurs des armoiries de la Hongrie au moment de la réalisation de la fresque. Cette harmonie brisée des couleurs, ajoutée aux rapports d'autorité institués tout autour du sceptre, évoqués plus haut, nous incite à supposer sinon une critique, du moins une conscience de l'intrusion du nouveau saint parmi les saints rois traditionnels.
- 23 Devant ces rapports entre les personnages, créés par leurs positions, leurs attributs et les couleurs qui les caractérisent, la question qui se pose est de savoir pourquoi au début du xv^e siècle on a opté pour cette mise en image de la transgression ressentie

comme ayant été opérée par le roi saint Sigismond. Il nous semble que cette option iconographique est liée aux conditions dans lesquelles ce saint a été promu en Hongrie.

- 24 Comme nous l'avons montré plus haut, c'est le roi Sigismond de Luxembourg qui l'avait favorisé, et qui avait soigneusement mis en œuvre une identification entre lui-même et son saint patron. Dans ces conditions, la fresque nous paraît être une prise de position de la part de ses auteurs à l'égard de cette démarche royale. Mais s'agit-il d'illustrer simplement l'acceptation consciente de cette insertion du nouveau saint, qui réforme les repères traditionnels de la royauté, ou bien pouvons-nous aller plus loin et suspecter une critique de cette démarche par le biais de l'image ? De plus, si l'identification opérée par le roi avait aussi atteint les milieux nobiliaires – si saint Sigismond est vu comme l'image de Sigismond de Luxembourg – qu'en est-il des rois arpadiens et de l'évêque ? Tiennent-ils également une place symbolique, comme représentants des personnages contemporains ? Enfin, puisque saint Sigismond entretient dans l'image un rapport de force avec les autres figures, pouvons-nous considérer cette fresque comme le miroir des rapports de pouvoir réels à l'époque de sa réalisation ? Pour répondre à ces questions nous devons nous rapprocher des conditions de l'achèvement de cette peinture murale.

Le commanditaire et le contexte de la réalisation de la fresque de Mălâncrav

- 25 Le village de Mălâncrav, situé dans la région de Târnava Mare, est attesté comme propriété de la famille Apa depuis 1305, quand un certain Gyegus l'hérita de son père Nicolas, pour le transmettre ensuite à son fils Iwanus ³⁸. Dans cette région, la possession d'un village et l'implication du noble dans la vie de sa communauté s'affirment souvent par le financement de la construction et l'entretien d'une église ³⁹. Dans ce contexte, au début du XIV^e siècle, commence la construction de l'église dédiée à la Vierge Marie, qui se déroule en plusieurs étapes jusqu'au début du XV^e siècle. Les peintures murales de la nef sont probablement réalisées peu après 1350, sous les auspices d'Iwanus, mentionné dans les documents jusqu'en 1374 ⁴⁰.
- 26 Ces signes de progrès social sont vraisemblablement à lier avec des rapports plus soutenus entre les Apa et la cour royale, le service au roi étant à partir du XIV^e siècle un élément fondamental pour l'ascension sociale du noble en Hongrie médiévale ⁴¹. Parmi les nombreuses fonctions que le noble peut accomplir pour le roi, les tâches militaires sont celles que l'on rencontre le plus souvent mentionnées dans les documents. Ainsi, des membres de la famille Apa apparaissent-ils souvent dans les sources portant le titre de *miles*, une catégorie sociale difficile à définir et changeante dans le temps, mais impliquant des fonctions militaires ⁴². C'est avec Nicolas († 1451) que la famille Apa connaît une ascension sociale extraordinaire, et cela à partir de la fin du XIV^e siècle et, notamment, pendant la première moitié du XV^e siècle ⁴³. Sa carrière, bâtie sur les services militaires rendus au roi Sigismond de Luxembourg (1387-1437), est exemplaire pour le fonctionnement des relations entre les nobles et le roi en Hongrie médiévale.
- 27 Si les nobles cherchent à monter l'échelle sociale en se mettant au service du roi, d'autres liens sociaux ou leurs propres intérêts à des moments précis les poussent souvent dans le champ opposé. C'est le cas de Nicolas Apa, qui participe en 1403 à une révolte nobiliaire contre le roi Sigismond de Luxembourg (1387-1437) en tant que l'un

des *familiares* ⁴⁴ de Nicolas Csáki, voïvode de Transylvanie (1402-1403, 1415-1426) ⁴⁵. Ce conflit mis à part, Nicolas Apa développe une relation solide avec le roi au long des années suivantes : il apparaît dans un document de 1416 comme chevalier dans la garde royale (*aule miles*) et est loué dans plusieurs documents par le roi Sigismond ⁴⁶. Pour sa part, le noble cultive également un attachement au roi, visible dans les détails de son dernier testament ⁴⁷.

- 28 C'est dans ce contexte d'ascension sociale sur un fonds politique instable qu'ont eu lieu la reconstruction du chœur de l'église de Mălâncrav et son embellissement avec des peintures murales. Cependant, la date précise de l'exécution de ces peintures reste difficile à définir, l'indice de référence étant une inscription sur le mur est de l'abside : « [...] Anno [...] Anno Domini Millessimo Quadrigesimo Qu[...]to. Dominus Nico[...] Voluisset [...] Domin[...] sibi [...] Marie Virginis ⁴⁸ ». Suivant cette inscription, la plupart des chercheurs s'accordent pour considérer l'année 1404/1405 comme *terminus ante quem* pour la reconstruction du sanctuaire ⁴⁹. En revanche, contestant la lecture de cette inscription et tenant compte de l'évolution de la position sociale du commanditaire, quelques voix soutiennent une datation plus tardive, après 1418, quand la carrière de Nicolas Apa est à son apogée ⁵⁰.
- 29 Ces deux possibilités de datation, ainsi que le positionnement changeant du commanditaire dans ses liens au roi, compliquent la compréhension des rapports de pouvoir réels possiblement reflétés par la fresque. Nous rappelons que saint Sigismond est ici peut-être une référence au roi Sigismond de Luxembourg et qu'il se trouve dans l'image dans une position d'autorité. Il semble s'imposer par ses attributs et par sa taille devant les saints rois arpadiens, saint Étienne et saint Ladislas occupant cependant les deux positions les plus importantes dans l'image. Ainsi, si ces relations entre les figures reflètent des rapports de pouvoir contemporains, dans le cas où la fresque est réalisée avant 1404/1405 elle peut exprimer l'opposition à Sigismond de Luxembourg, le commanditaire ayant participé en 1403 à la révolte contre ce roi. En revanche, si elle est achevée seulement après 1418, la fresque peut également illustrer la ligne de compromis que le commanditaire lui-même avait trouvée dans son rapport au roi. Même si les deux possibilités sont ouvertes, les rapports entre les personnages dans la fresque nous font pencher vers la première hypothèse. Le fait que les rois arpadiens et l'évêque font face à saint Sigismond, présenté comme un étranger qui s'impose, nous paraît une illustration de la situation politique de l'époque, où des nobles et des ecclésiastiques se lèvent contre le roi Sigismond de Luxembourg, s'appuyant sporadiquement sur les saints rois Étienne et Ladislas.

Les saints rois arpadiens et les noblesses au début du règne de Sigismond de Luxembourg

- 30 L'accession au trône du roi Sigismond de Luxembourg – époux de Marie, fille de Louis d'Anjou – et les premières années de son règne sont particulièrement difficiles. S'exprime alors une forte opposition des barons et des nobles, qui tentent d'imposer des candidats différents, parmi lesquels des successeurs des Angevins de Naples ⁵¹. La question de la légitimité de Sigismond de Luxembourg est loin d'être résolue par son couronnement et les conflits continuent, alimentés aussi par la tendance du roi à écarter les barons du gouvernement : il réunit rarement les nobles et place des étrangers aux fonctions les plus importantes du pays ⁵². En 1401, Sigismond est

effectivement emprisonné pendant six mois et les barons et nobles règnent au nom de la sainte Couronne⁵³. Même si le roi reprend son trône assez rapidement, les troubles continuent. En 1402, en préparant une nouvelle conspiration, les révoltés prêtent serment contre le roi sur les reliques de saint Ladislav, à Oradea (Nagyvárad)⁵⁴. La rébellion éclate en 1403, menée par plusieurs figures ecclésiastiques majeures : l'archevêque d'Esztergom, les évêques d'Eger, Oradea, Transylvanie et Győr. De plus, très soutenue en Transylvanie par les voïvodes Nicolas Csáki et Nicolas Marcali⁵⁵, la révolte a un fort impact sur la noblesse provinciale⁵⁶ et ne manque pas d'intégrer une partie des anciens fidèles du roi⁵⁷. Cependant, lui restent fidèles ses barons très proches⁵⁸, une grande partie de la petite noblesse roumaine et les nobles saxons des villes⁵⁹. Pour mettre fin à l'indiscipline, Sigismond revient aussitôt de Bohême et se fait couronner à Esztergom avec la sainte Couronne, qu'il fait venir de Visegrád⁶⁰. En même temps, ou peut s'en faut, est couronné avec une couronne provisoire Ladislav de Naples, le prétendant angevin au trône, mais cet acte n'empêche pas la victoire définitive de Sigismond, qui voit son pouvoir se consolider définitivement pendant les années qui suivent⁶¹.

- 31 Ces événements nous apportent des renseignements essentiels sur le fonctionnement de la fidélité au roi (en effet, très instable) et sur les signes utilisés par les noblesses dans leurs actions communes contre la politique royale. En 1401, après avoir emprisonné le roi, les nobles et les clercs régnèrent au nom de la sainte Couronne, alors qu'en 1402, en préparant une autre révolte, ils prêtent serment sur les reliques de saint Ladislav. Visiblement, la sainte Couronne et saint Ladislav sont devenus des points de référence idéologiques de l'opposition au roi⁶². Pourtant, ces éléments-signes ne sont pas moins utilisés par le roi lui-même, qui se fait couronner à nouveau pendant la révolte, et qui ne cesse pas de soutenir ouvertement le culte de saint Ladislav⁶³.
- 32 Devant ce constat, il est important de revenir aux significations possibles de la triade. Si les opposants peuvent s'appropriier l'un des saints de la triade, justement celui continuellement soutenu par le roi dans une action contre lui, il nous semble que l'utilisation de la triade arpadienne aux mêmes fins est également envisageable. Il n'est pas exclu que les nobles et les clercs s'approprient saint Étienne, saint Émeric et saint Ladislav comme des figures emblématiques pour leurs propres revendications contre le roi qui ne respecte pas leurs prérogatives traditionnelles.
- 33 Une telle signification est possible pour les saints rois Étienne et Ladislav, qui sont représentés sur le sceau de János Kanizsai, archevêque d'Esztergom († 1418) et chancelier du royaume de Hongrie jusqu'en 1403, et sur celui de Jean de Hédevár, évêque de Győr (1386-1418)⁶⁴ (fig. 5)⁶⁵.

Fig. 5 – Sceau de Jean de Hédevar, évêque de Győr (1386-1418), Budapest, Archives nationales [cl. d'après I. TAKÁCS (dir.), *Sigismundus Rex et Imperator. Art et culture à l'époque de Sigismond de Luxembourg (1387-1437)*, Mayence, 2006, p. 76]

- 34 Il est vrai que les images seules ne constituent pas des preuves suffisantes pour une telle interprétation, mais il ne faut pas ignorer le fait que Kanizsai et Hédevár sont deux des figures principales dans le conflit avec Sigismond de Luxembourg de 1403, mentionné plus haut. Il est donc possible que, dans ces cas, le rapport aux saints rois soit non seulement dévotionnel, mais aussi une expression politique.
- 35 Cette conception ne serait pas nouvelle, car, dans un document antérieur à ces événements, datant de 1338, un prélat porte plainte auprès du pape Benoît XII (1334-1342) au nom des évêques de Hongrie, à propos de l'attitude du roi Charles Robert d'Anjou. Selon ce prélat, le roi ne respecte pas les prérogatives des nobles et du peuple « qui avaient été augmentés par les saints rois Étienne, Ladislas et d'autres ⁶⁶ ». Ce document témoigne du fait que les deux saints rois arpadiens constituent des garants symboliques des droits traditionnels de diverses catégories sociales, devant le roi angevin qui essaye de les enfreindre. Même si elles sont peu nombreuses, les sources qui indiquent clairement cette signification nous invitent à réfléchir plus profondément aux saints rois dans les églises nobiliaires.
- 36 Ainsi, il nous semble possible, pour certains nobles, d'exprimer ce type de revendication par le biais des images des saints rois arpadiens qu'ils commandent pour leurs édifices religieux. Évidemment, seule une connaissance précise de la relation du noble avec le roi au moment de la commande peut renforcer ou infirmer cette supposition. Malheureusement, ces détails spécifiques sont inaccessibles pour la plupart des églises, ce qui nous oblige à utiliser d'autres détails – comme l'iconographie pour l'église de Mălâncrav – pour comprendre la position du commanditaire vis-à-vis de son roi.

Hypothèses concernant les significations des saints rois à Mălâncrav

- 37 Les détails iconographiques de la fresque des saints rois de Mălâncrav semblent, en effet, suggérer qu'un contexte conflictuel a poussé le commanditaire et le peintre à réaliser cette fresque. La transgression visiblement opérée par saint Sigismond dans la triade arpadienne traditionnelle correspond à la violation des droits des nobles et des ecclésiastiques hongrois pratiquée par le roi Sigismond de Luxembourg au début de son règne. L'unité des rois arpadiens et de l'évêque face à saint Sigismond semble donc suggérer les forces nobiliaires et ecclésiastiques qui s'opposent au roi Sigismond de Luxembourg à cette période.
- 38 En outre, le commanditaire de la fresque, Nicolas Apa, participe lui-même à la révolte de 1403, la même qui avait fait de saint Ladislas le protecteur des nobles contre le roi Sigismond de Luxembourg. À cette révolte, participent également János Kanizsai, archevêque d'Esztergom, et Jean de Hédevár, évêque de Győr, dont les sceaux étaient marqués avec les représentations des saints rois Étienne et Ladislas. De ce fait, il est possible que cette signification politique de ces rois soit non seulement connue et partagée par notre commanditaire, mais encore élargie à l'ensemble des saints rois arpadiens. La disposition des personnages et les autres détails de la peinture murale analysée ici ne seraient qu'une autre manière d'exprimer ces mêmes conceptions.
- 39 Tout compte fait, la fresque des saints rois à Malancrav nous semble une illustration du contexte politique du début du ^{xv}^e siècle, dominé par l'opposition nobiliaire au roi Sigismond de Luxembourg. De ce fait, nous inclinons à soutenir les historiens qui considèrent l'année 1404/1405 comme *terminus ante quem* pour l'achèvement de la décoration murale. Dans cette histoire troublée, les personnages peints semblent être des représentants des deux parties en conflit : si saint Sigismond est l'image de Sigismond de Luxembourg, les rois arpadiens et l'évêque représentent les prélats, barons et nobles qui s'opposent à lui.
- 40 Certes, la fresque ne donne pas à voir une confrontation entre les deux groupes dans le vrai sens du terme, elle n'affirme pas mais seulement suggère, elle reste délibérément ambiguë. C'est seulement l'image, grâce à sa capacité à communiquer et en même temps à cacher des significations, qui met à disposition des instruments susceptibles d'exprimer des visions politiques qui ne correspondent parfois pas à la ligne officielle que les nobles sont censés suivre – et dont on croit trop facilement qu'ils l'ont suivi.
- 41 Puisque les trois saints rois semblent être devenus les signes de diverses catégories sociales réunies contre le roi Sigismond de Luxembourg au nom de l'héritage arpadien, cette étude cherche également à attirer l'attention sur les documents écrits qui témoignent de cette utilisation des saints rois. Elle se veut une tentative d'introduire cette hypothèse dans les recherches actuelles sur les saints rois hongrois dans les milieux nobiliaires. L'analyse de la fresque proposée ici n'est qu'une ouverture vers une meilleure compréhension des rapports dynamiques, très versatiles, entre noblesses et roi en Hongrie médiévale.

Reçu : 21 avril 2015 – Accepté : 2 novembre 2015

NOTES

1. La technique des peintures a fait l'objet de longs débats, les dernières investigations montrant qu'il s'agit de fresques préservées dans l'état originel, sans des détails peints *al secco* et sans restaurations importantes. D. JENEI, « The church of Virgin Mary in Mălâncrav », in *The Mihai Eminescu Trust, Church Project in Mălâncrav*, 2002, en ligne [www.mihaieminescutrust.org/images/content/Virgin%20Mary%20Church%20Malancrav.pdf], consulté le 19 mars 2011, p. 7.
2. A. GOGÂLTAN, « Passion iconography and narrative strategies in the medieval frescoes decorating the church in Mălâncrav (Almakerék, Malmkrog) in Transylvania », in *New Europe College. GE-NEC Program 2004-2005, 2005-2006, 2006-2007*, p. 106-109 et 111-116.
3. A. GOGÂLTAN, « Passion iconography... », *ibid.*, p. 109-110 et 116-120. Pour une description de l'ensemble pictural du chœur voir également D. JENEI, « The church of Virgin Mary... », *op. cit.*, p. 7-10.
4. Malheureusement nous ne détenons pas d'autres informations concernant le statut de cette église, ce qui nous empêche d'étudier plus en détail l'impact de cette image sur les fidèles.
5. Pour l'analyse proposée dans cet article, nous nous basons sur des observations de la fresque *in situ*, faites en 2010. Ce séjour à Mălâncrav nous a permis de voir, notamment, des détails de placement des figures et des détails chromatiques qui sont difficiles à percevoir à partir du cliché photographique reproduit ici.
6. Pour une liste complète des peintures murales représentant les rois saints hongrois sur le territoire de la Hongrie médiévale, avec des descriptions détaillées et des images, voir D. NĂSTĂSOIU, *Sancti Reges Hungariae in Mural Painting of Late-Medieval Hungary*, MA thesis in Medieval Studies, Central-European University Budapest, en ligne [http://www.etd.ceu.hu/2009/nastasoiu_dragos-gheorghe.pdf].
7. A. GOGÂLTAN, « The Holy Hungarian Kings, the Saint Bishop and the Saint King in the Sanctuary of the Church at Mălâncrav », in *Ars Transilvaniae*, 12-13 (2002-2003), p. 121.
8. D. NĂSTĂSOIU, *Sancti Reges Hungariae...*, *op. cit.*, p. 63-64.
9. A. GOGÂLTAN, « The Holy Hungarian Kings... », *op. cit.*, p. 117-119.
10. A. GOGÂLTAN, « The Holy Hungarian Kings... », *ibid.*, p. 114-116.
11. A. GOGÂLTAN, « The Holy Hungarian Kings... », *ibid.*, p. 103-121 ; EAD., *Patronage and artistic production in Transylvania: the Apafis and the church in Mălâncrav (fourteenth-fifteenth centuries)*, thèse en études médiévales, Budapest, Central European University, 2003.
12. Cette évolution chronologique d'un Émeric couronné à un prince sans couronne est une hypothèse personnelle, exposée dans l'article D. CRĂCIUN, « From "adoption" to appropriation: accommodating the Holy Hungarian Kings in Late-Medieval Hungary », in S. KUZMOVÁ, A. MARINKOVIĆ et T. VEDRIŠ (éd.), *Cuius patrocinio tota gaudet regio. Saints' Cults and the Dynamics of Regional Cohesion*, Zagreb, 2014, p. 313-334.
13. Cette question a été déjà posée par A. Gogâltan (« The Holy Hungarian Kings... », *op. cit.*, p. 114), qui note la difficulté de comprendre les raisons particulières quant à ce choix iconographique, sans pour autant formuler des hypothèses de réponse. Pour sa part, D. Năstăsioiu (*Sancti Reges Hungariae*, *op. cit.*, p. 63) ne voit pas ce détail comme fondamental, car il ne considère pas la séparation spatiale comme étant opposée à l'unité conceptuelle de l'ensemble.
14. Une étude synthétique de ce roi saint a été réalisée par M. M. DE CEVINS, *Saint Étienne de Hongrie*, Paris, 2004.
15. G. KLANICZAY, *Holy Rulers and Blessed Princesses. Dynastic Cults in Medieval Central Europe*, trad. É. PÁLMAI, Cambridge, 2002, p. 125-134 et 174-182.

16. Pour ces textes, voir E. BARTONIEK (éd.), « *Legendae Sancti Stephani Regis maior et minor, atque legenda ab Hartvico Episcopo conscripta* », in E. SZENTPÉTERY (éd.), *Scriptores Rerum Hungaricarum tempore ducum regumque stirpis Arpadianae gestarum*, t. 2, Budapest, 1999, p. 365-440 ; EAD., « *Legenda Sancti Emerici Ducis* », in E. SZENTPÉTERY (éd.), *Scriptores Rerum Hungaricarum...*, *ibid.*, p. 441-460.
17. G. KLANICZAY, *Holy Rulers...*, *op. cit.*, p. 174 et 182-187.
18. Voir E. BARTONIEK (éd.), « *Legenda Sancti Ladislai Regis* », in E. SZENTPÉTERY (éd.), *Scriptores Rerum Hungaricarum...*, *op. cit.*, p. 509-527.
19. D. NĂSTĂSOIU, *Sancti Reges Hungariae...*, *op. cit.*, p. 16-23.
20. G. KLANICZAY, « Rois saints et les Anjou de Hongrie », in *Alba Regia*, 12 (1985), p. 57-66 ; D. NĂSTĂSOIU, *Sancti Reges Hungariae...*, *ibid.*, p. 23-26.
21. Pour les documents qui témoignent de cette référence à la *stirps arpadiana*, voir D. NĂSTĂSOIU, *Sancti Reges Hungariae...*, *ibid.*, p. 16 sqq.
22. D. NĂSTĂSOIU, *Sancti Reges Hungariae...*, *ibid.*, p. 26-30.
23. Sur la diffusion du culte des rois saints dans ces milieux, voir G. KLANICZAY, « La noblesse et le culte des saints dynastiques sous les rois angevins », in N. COULET et J.-M. MATZ (éd.), *La noblesse dans les territoires angevins à la fin du Moyen Âge*, Rome, 2000, p. 511-526 ; *id.*, « National Saints on Late Medieval Universities », in M. FONT et L. SZŐGI (éd.), *Die ungarische Universitätsbildung und Europa*, Pécs, 2001, p. 87-108 ; C. FLOREA, « Relics at the Margins of Latin Christendom : the Cult of a Frontier Saint in the Late Middle Ages », in J.-L. DEUFFIC (éd.), *Reliques et sainteté dans l'espace médiéval*, Turnhout, 2005, p. 480-491.
24. D. NĂSTĂSOIU, *Sancti Reges Hungariae...*, *op. cit.*, p. 56-57. Pour les images et les descriptions voir « Annexes ». Deux rois apparaissent également à Bijacovce (Szépesmindszent, Slovaquie), mais, s'appuyant sur les similitudes avec la fresque de Rákoš, D. NĂSTĂSOIU a soutenu l'existence de la représentation d'un troisième roi ici, aujourd'hui perdue.
25. D. NĂSTĂSOIU, *Sancti Reges Hungariae...*, *ibid.*, p. 48-49. Nous avons laissé de côté d'autres monuments qui ont des problèmes de datation – trois rois saints à Hrušov (Körtvélyes, Slovaquie) –, ou bien des problèmes de dégradation des fresques, qui ne permettent pas une rigoureuse identification des personnages. Une formule de deux rois est également possible au ^{xv}^e siècle, comme dans les fresques de Sălărd (Szalárd, Roumanie) ou Sibiu (Hermannstadt, Roumanie), mais ces compositions originelles très complexes exigent des études individuelles qui ne sont pas possibles ici.
26. G. KLANICZAY, « La noblesse et le culte des saints dynastiques... », *op. cit.*, p. 521-523 ; D. NĂSTĂSOIU, *Sancti Reges Hungariae...*, *op. cit.*, p. 54-55 et 63.
27. Pour Charles IV et sa préoccupation obsessionnelle à collecter des reliques, voir F. MACHILEK, « Privatfrömmigkeit und Staatsfrömmigkeit », in F. SEIBT (éd.), *Kaiser Karl IV. Staatsmann und Mäzen*, Munich, 1978, p. 87-101.
28. D. MENGEL, « A Holy and Faithful Fellowship : Royal Saints in Fourteenth-century Prague », in V. E. DOLEŽALOVÁ, R. NOVOTNÝ et P. SOUKUP (éd.), *Evropa a echy na konci st edov ku. Sborník p ísp vk v novanych Františku Šmahelovi* [L'Europe et la Bohême. Collection de communications présentées à František Šmahel], Prague, 2004, p. 148-151.
29. P. TÓTH, « Patronus regis – patronus regni : Kaiser Sigismund und die Verehrung des heiligen Sigismund in Ungarn », in *Zeitschrift für Kirchengeschichte*, 119 (2008), p. 80-96.
30. B. KUMOROVITZ, « A budai várkapolna és a Szent Zsigmond-prépostság történetéhez », [Pour une histoire de la chapelle et du prieuré de saint Sigismond dans le château de Buda], in *Tanulmányok Budapest múltjából*, 15 (1963), p. 109-149.
31. T. KERNY, « Szent László kultusz a Zsigmond- korban » [Le culte de saint Ladislás à l'époque de Sigismond], in L. BEKE, E. MAROSI et T. WEHLI (éd.), *Művészet Zsigmond király korában 1387-1437* [L'art à l'époque du roi Sigismond], t. 1, Budapest, 1987, p. 355, n. 7.

32. B. KÉRY, *Kaiser Sigismund. Ikonographie*, Vienne/Munich, 1972, p. 41-68 ; G. POCHAT, « Sur la genèse du portrait », in I. TAKÁCS (dir.), *Sigismundus Rex et Imperator. Art et culture à l'époque de Sigismond de Luxembourg (1387-1437)*, Mayence, 2006, p. 139-141. Sur la question du « portrait dissimulé » à cette époque et d'autres exemples voir F. B. POLLEROS, *Das sakrale Identifikationsporträt. Ein höfische Bildtypus von 13. Bis 20. Jahrhundert*, Worms, 1988 et D. OLARIU, *Le portrait individuel, réflexions autour d'une forme de représentation, XIII^e-XV^e siècle*, Berne, 2009.
33. B. Z. SZAKÁCS, « Saints of the Knights – Knights of the Saints : Patterns of Patronage at the Court of Sigismund », in M. PAULY et F. REINERT (éd.), *Sigismund von Luxemburg : Ein Kaiser in Europa*, Mayence, 2006, p. 320. Sur le développement du culte de saint Sigismond en Hongrie, voir aussi A. GOGÁLTAN, « The Holy Hungarian Kings... », *op. cit.*, p. 117-118 et D. NĂSTĂSOIU, « Political aspects of the mural representations of *sancti reges Hungariae* in the fourteenth and fifteenth centuries », *Annual of Medieval Studies at CEU*, 16 (2010), p. 115-116.
34. E. MADAS, « La Légende dorée – *Historia lombardica* – en Hongrie », in S. GRACIOTTI et C. VASOLI (éd.), *Spiritualità e lettere nella cultura italiana e ungherese del basso Medioevo*, Florence, 1995, p. 55.
35. P. TÓTH, « *Patronus regis...* », *op. cit.*, p. 86.
36. Pour ces représentations, voir D. NĂSTĂSOIU, *Sancti Reges Hungariae...*, *op. cit.*, p. 80, 93 et 89.
37. L'implication personnelle du commanditaire Nicolas Apa dans la définition du programme iconographique du sanctuaire et dans le choix même des cinq personnages ici a été argumentée dans A. GOGÁLTAN, « The Holy Hungarian Kings... », *op. cit.*, p. 120-121.
38. Pour une mise en revue des études sur cette famille, ses possessions et son ascension sociale, voir A. GOGÁLTAN, *Patronage and artistic production...*, *op. cit.*, p. 39 *sqq.* Voir également D. JENEI, « The church of Virgin Mary... », *op. cit.*, p. 1.
39. Les questions de patronage des églises dans cette région de la Hongrie médiévale sont détaillées dans E. R. FOGARASI, « The Relationship Town-Church in the Seven Transylvanian Counties from the Beginnings to the Mohacs Battle. The Institution of Patronage », in M. CRĂCIUN et O. GHITTA (éd.), *Church and Society in Central and Eastern Europe*, Cluj-Napoca, 1998, p. 166-174.
40. D. JENEI, « The church of Virgin Mary... », *op. cit.*, p. 1. Voir également page 4 et suivantes pour des informations importantes sur les restaurations et pour une description détaillée des peintures.
41. À ce sujet, voir J. BAK, « Louis I and the Lesser Nobility in Hungary », in S. K. VÁRDY, G. GROSSCHMID et L. DOMONKOS (éd.), *Louis the Great, king of Hungary and Poland*, New York, 1986, p. 67-80 et E. FÜGEDI, *The Elefánthy : The Hungarian Nobleman and his Kindred*, Budapest, 1998, p. 124.
42. Si au cours du XIII^e et XIV^e siècle *miles* fait référence aux petits nobles qui forment les délégations du roi et qui participent aux réunions à la cour, à l'époque de Sigismond de Luxembourg (1387-1437), ce terme désigne uniquement les soldats à la cour du roi. Sur ce terme et son évolution dans le temps, avec une bibliographie, voir A. GOGÁLTAN, *Patronage and artistic production...*, *op. cit.*, p. 43, n. 185.
43. Sur la carrière de Nicolas Apa, voir A. GOGÁLTAN, *Patronage and artistic production...*, *ibid.*, p. 47-50.
44. Cette dénomination est utilisée pour les petits nobles qui choisissent (ou, en l'occurrence, sont forcés) d'accepter des tâches militaires ou administratives au service d'un grand propriétaire, le baron. J. BAK, G. BÓNIS et J. ROSS SWEENEY (éd.), *The laws of the Medieval Kingdom of Hungary. Decreta Regni Mediaevalis Hungariae*, t. 1 (1000-1301), Idyllwild CA, 1999, p. 145.
45. Des détails sur ce conflit seront donnés plus loin dans cette étude.
46. D. JENEI, « The church of Virgin Mary... », *op. cit.*, p. 2-3 ; A. GOGÁLTAN, *Patronage and artistic production...*, *op. cit.*, p. 47-50.
47. A. GOGÁLTAN, « The Holy Hungarian Kings... », *op. cit.*, p. 121, n. 77.
48. A. GOGÁLTAN, « The Holy Hungarian Kings... », *ibid.*, p. 105, n. 9.
49. A. GOGÁLTAN, « The Holy Hungarian Kings... », *ibid.*, p. 105, n. 9.

50. Sur ces arguments, voir D. JENEI, « The church of Virgin Mary... », *op. cit.*, p. 3.
51. Pour la situation politique en Hongrie après la mort de Louis d'Anjou (1382) et l'accession au trône de Sigismond de Luxembourg, voir E. MÁLYUSZ, *Kaiser Sigismund in Ungarn, 1387-1437*, Budapest, 1990, p. 27-68 ; I. DRASKÓCZY, « Sigismond de Luxembourg et la Hongrie », in I. TAKÁCS (dir.), *Sigismundus Rex et Imperator...*, *op. cit.*, p. 11-16.
52. Sur les années critiques 1396-1403, voir J. K. HOENSCH, *Kaiser Sigismund. Herrscher an der Schwelle zur Neuzeit 1368-1437*, Munich, 1996, p. 93-118.
53. J. K. HOENSCH, *Kaiser Sigismund...*, *ibid.*, p. 104.
54. G. KLANICZAY, *Holy Rulers...*, *op. cit.*, p. 392.
55. J. K. HOENSCH, *Kaiser Sigismund...*, *op. cit.*, p. 113. Pour Nicolas Csáki, figure liée au commanditaire de la peinture murale que nous analysons ici, voir E. MÁLYUSZ, *Kaiser Sigismund in Ungarn...*, *op. cit.*, p. 63-64, 157 et 172, 219.
56. P. ENGEL, *The Realm of St Stephen. A History of Medieval Hungary, 895-1526*, Londres/New York, 2001, p. 207.
57. D. I. MUREȘAN, « Une histoire des trois empereurs. Aspects des relations de Sigismond de Luxembourg avec Manuel II et Jean VIII Paléologue », in E. MITSIOU et alii (éd.), *Sigismund of Luxemburg and the Orthodox World*, Vienne, 2010, p. 64.
58. P. ENGEL, *The Realm of St Stephen...*, *op. cit.*, p. 207.
59. K. GÜNDISCH, « Siebenbürgen und der Aufruhr von 1403 gegen Sigismund von Luxemburg », *Revue roumaine d'histoire*, 15 (1976), p. 412 et 418-420.
60. P. ENGEL, *The Realm of St Stephen...*, *op. cit.*, p. 208.
61. P. ENGEL, *The Realm of St Stephen...*, *ibid.*, p. 209-228.
62. E. MÁLYUSZ, *Kaiser Sigismund in Ungarn...*, *op. cit.*, p. 66 ; G. KLANICZAY, *Holy Rulers...*, *op. cit.*, p. 392-394 ; P. MOLNAR, « Idéologies monarchiques en Hongrie, XIII^e-XIV^e siècles », in P. NAGY (éd.), *Identités hongroises, identités européennes du Moyen Âge à nos jours*, Rouen, 2006, p. 47.
63. Sigismond de Luxembourg conserve l'image de saint Ladislav sur le florin d'or, commande un nouveau buste reliquaire, finance la reconstruction de la cathédrale d'Oradea, qui abritait les reliques du saint, et exprime même la volonté de se faire enterrer dans cet endroit. Sur le soutien du roi au culte de saint Ladislav, voir C. TÓTH, « La frappe de la monnaie en Hongrie sous Sigismond de Luxembourg », in I. TAKÁCS (dir.), *Sigismundus Rex et Imperator...*, *op. cit.*, p. 170 et p. 191 (cat. n° 3.24 et 3.25) ; G. KLANICZAY, *Holy Rulers...*, *op. cit.*, p. 390 ; B. Z. SZAKÁCS, « Saints of the Knights... », *op. cit.*, p. 320.
64. Les représentations ont été signalées dans G. KLANICZAY, *Holy Rulers...*, *op. cit.*, p. 391 et respectivement I. TAKÁCS, « L'art de la cour royale à la fin de l'époque angevine », in I. TAKÁCS (dir.), *Sigismundus Rex et Imperator...*, *op. cit.*, p. 76, mais ces chercheurs ne considèrent pas la possible signification des images des saints rois comme garants du droit et protecteurs des évêques contre Sigismond de Luxembourg.
65. Le sceau présente au centre la Vierge à l'Enfant, flanquée par quatre niches. Dans les niches inférieures, l'on peut apercevoir deux rois saints couronnés, surmontés par deux anges, qui se trouvent dans les niches supérieures. En dessous de la figure centrale est représenté un évêque agenouillé, ayant les mains jointes dans un geste de prière et la tête tournée et élevée en direction du roi saint placé à droite de la Vierge. Des deux côtés de cette figure sont représentés deux blasons.
66. *Quibus nobiles ac populi a sanctissimis regibus Stephano, Ladislao, aliisque aucti fuerant*, éd. G. FEJÉR, *Codex diplomaticus Hungariae ecclesiasticus ac civilis*, t. 8 avril, Buda, 1832, doc. CLIII, p. 323 (notre traduction).

RÉSUMÉS

L'article propose une nouvelle interprétation des significations de la fresque des rois saints de l'église aujourd'hui luthérienne de Mălâncrav (Roumanie), anciennement située sur le territoire de la Hongrie. L'analyse iconographique réalisée ici montre un intérêt particulier à mettre en image une interaction entre les personnages : les rois saints arpadiens et l'évêque représentés dans l'image semblent former une unité qui fait face au roi saint Sigismond. Cette mise en image des deux camps semble refléter le contexte politique au moment de la réalisation de la fresque, au début du xv^e siècle, période de rébellions des nobles et des autorités ecclésiastiques de la Hongrie contre leur roi, Sigismond de Luxembourg. Après l'analyse des événements et des symboles utilisés par les insurgés à cette période, et considérant en outre le fait que le commanditaire de la fresque participe à la révolte de 1403, l'article propose d'interpréter les personnages dans la fresque comme les signes des deux camps rivaux.

This paper proposes a new interpretation of the fresco illustrating the Holy Kings in the – today lutheran – church of Mălâncrav (Romania), formerly situated in the Hungarian Kingdom. The iconographical analysis performed here shows a special interest in depicting an interaction between the figures : the royal saints of the Árpád dynasty and the bishop seem to form a group which faces the royal saint Sigismund. This staging of the two parties seem to mirror the political context during the period when the fresco was made, at the beginning of the 15th century, a time of rebellion of the nobles and ecclesiastical authorities of Hungary against their king, Sigismund of Luxembourg. After analysing the events and the symbols used by the rebels at that time, and considering the fact that the commissioner of the fresco participated at the uprising of 1403, the article proposes to see the figures in the fresco as symbols of the the two rival camps.

INDEX

Index géographique : Hongrie/Royaume de Hongrie, Roumanie/Sibiu, Roumanie/site de Mălâncrav

Mots-clés : Iconographie, fresque, saints rois hongrois, noble, Sigismond de Luxembourg

AUTEUR

DOINA ELENA CRACIUN

Doctorante (École des Hautes Études en Sciences Sociales - Groupe d'Anthropologie Historique de l'Occident Médiéval, Paris)