

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et post-doctorales

Ce mémoire intitulé :
LA SAINTE FACE DE LAON

Présenté par :
Nicole Sabourin

Département d'Histoire de l'Art et d'Études Cinématographiques Faculté des Arts
Et des Sciences

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Ersy Contogouris, présidente-rapporteuse
Sarah Guérin, directrice de recherche
Robert Marcoux, membre du jury

Août 2017

© Nicole Sabourin

Résumé

La cathédrale de Laon conserve dans son trésor une précieuse icône du 13^e siècle appelée Sainte Face de Laon. Selon la tradition, en 1249 Jacques Pantaléon de Troyes, chapelain du pape à Rome et futur pape Urbain IV envoie à sa sœur Sybille alors abbesse du monastère cistercien de Montreuil-en-Thiérache (Picardie) cette image sainte, copie du *Mandyliion* d'Édesse. Une lettre, maintenant disparue, accompagne cet envoi. Une double inscription sur l'icône, une première en caractères cyrilliques et en slavon ancien et une autre en langue grecque pose encore aujourd'hui des interrogations sur l'origine de l'icône, soit russe, bulgare ou serbe.

Cette recherche a pour but d'explorer les possibilités d'une origine serbe de l'icône de Laon et de retracer son trajet entre la Serbie et la France, via Rome. Pour y arriver nous ferons un détour historique à travers l'histoire de la Serbie dirigée à cette époque par la dynastie des Nemanjić, fondateurs de monastères en Serbie, en Italie byzantine et grands donateurs d'icônes et d'objets liturgiques y compris à la basilique Saint-Nicolas-de-Bari.

L'origine orthodoxe de l'icône pose la question des déplacements d'œuvres entre l'Orient et l'Occident et celle de la circulation des artistes entre Constantinople et les pays limitrophes après le sac de Constantinople de 1204.

Mots-clés : Sainte Face, *Mandyliion*, Bari, Jacques de Troyes, Frédéric II, Laon, Nemanjić, Serbie.

Abstract

The treasury of the cathedral of Laon preserves a precious thirteenth-century icon of the called the Holy Face of Laon. According to a tradition impossible to confirm, in 1249 Jacques Pantaléon de Troyes, at that time chaplain of the Pope and the future Pope Urban IV, sent the icon to his sister Sybille, abbess of the Cistercian convent of Montreuil-en-Thiérache (Picardie), from Rome. The icon, a copy of the *Mandylion* of Edessa, has two inscriptions, one in Greek and the other in Slavonic, which pose important questions regarding the icon's origins, whether in Serbia, Bulgaria or Russia.

The current project thus aims to explore the scenario of a Serbian origin of the Holy Face and to retrace the journey of the icon between Serbia and France, via Rome. To achieve this, a detour will be made through medieval Serbia, ruled at that time by the Nemanjić dynasty. The Nemanjić were the founders of many monasteries, including several on the Italian peninsula, which proposes a vital link. The Byzantine style of the Holy Face raises another question : the movements of painters between Byzantium and Serbia after the Sack of Constantinople in 1204, a transfer which led to the creation of a distinctive national style, called Serbo-Byzantine.

Keywords : Holy Face, *Mandylion*, Bari, Jacques de Troyes, Frédéric II, Laon, Nemanjić, Serbie.

Table des matières

| | |
|---|-----|
| Résumé | i |
| Abstract | ii |
| Table des matières | iii |
| Liste des figures | v |
| Remerciements | ix |
| | |
| INTRODUCTION | 1 |
| | |
| CHAPITRE 1. JACQUES DE TROYES ET L'ICÔNE DE LA SAINTE FACE | 9 |
| 1.1 Lettre de Jacques de Troyes | 9 |
| 1.2 Les débuts de Jacques de Troyes | 14 |
| 1.3 Jacques de Troyes, archidiacre de Laon | 16 |
| 1.4 Négociateur et légat du pape | 16 |
| 1.5 Pape Urbain IV | 19 |
| 1.6 Laon : un oppidum à la française | 21 |
| 1.7 Abbaye de Montreuil-les-Dames | 23 |
| 1.8 Dévotion à la Sainte Face à Montreuil | 25 |
| 1.9 Vie de l'icône après la Révolution | 27 |
| | |
| CHAPITRE 2 : L'ICÔNE DE LA SAINTE FACE, DESCRIPTION ET ANALYSE | 29 |
| 2.1 Description de la Sainte Face | 30 |
| 2.2 La querelle des inscriptions | 32 |
| 2.3 Les icônes byzantines | 34 |
| 2.4 Les revêtements métalliques | 37 |
| 2.5 Le <i>Mandylion</i> et le <i>Keramion</i> | 38 |
| 2.6 Le Voile de Véronique | 41 |

| | |
|--|-----|
| CHAPITRE 3. LA SERBIE DES NEMANJIĆ | 44 |
| 3.1 Byzance et la christianisation de la Serbie | 46 |
| 3.2 La Quatrième Croisade (1202-1204) | 50 |
| 3.3 Stefan Nemanja, grand joupan de Rascie (1166-1196) | 51 |
| 3.4 Stefan 1 ^{er} Couronné (Grand Prince 1196-1217, roi 1217-1228) | 52 |
| 3.5 Les successeurs de Stefan 1 ^{er} Couronné (1228-1371) | 54 |
| 3.6 Les fondations des némanides | 56 |
| 3.7 Les <i>Mandylia</i> slaves et la Sainte Face de Laon..... | 58 |
| 3.8 Les icônes serbes | 62 |
| 3.9 Les passages et les différents rôles du <i>Mandylion</i> chez les orthodoxes | 67 |
| | |
| CHAPITRE 4. TRANSLATION DES ŒUVRES ET CIRCULATION DES ARTISTES | 70 |
| 4.1 Les relations entre Byzance, l'Apulie et la Serbie | 70 |
| 4.2 Translation des œuvres et des reliques entre la Serbie, l'Apulie et Byzance | 73 |
| 4.3 Circulation des artistes et des techniques entre Constantinople et la Serbie | 78 |
| 4.4 Bari et les némanides | 81 |
| 4.5 Kotor, un lien entre l'Apulie et la Serbie | 85 |
| | |
| CONCLUSION | 88 |
| | |
| BIBLIOGRAPHIE | 90 |
| | |
| ANNEXE I | 102 |
| ANNEXE II | 103 |
| ANNEXE III | 104 |
| ANNEXE IV | 105 |
| ANNEXE DES FIGURES | 106 |

Liste des figures

Figure 1. Anonyme, Sainte Face de Laon, 13^e siècle, Tempera sur panneau de cyprès, 44,1 x 40,1cm, Trésor de la cathédrale de Laon, Laon.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ic%C3%B4ne_Sainte_Face_Laon_150808.jpg.

Photo : Vassil. Consulté le 16 décembre 2016.

Figure 2. Anonyme, Saint Nicolas de Myre, 1325, Tempera sur panneau avec revêtement d'argent doré, 84 x 45cm, Crypte de la Basilique Saint-Nicolas, Bari. © 2002–2013 Centre Saint-Nicolas.

Figure 3. Atelier de Kotor, Saints Pierre et Paul, 13^e siècle, Tempera sur panneau de peuplier, 49 x 74 cm. Reproduction dans Radojčić (1961), *Icônes de Serbie et de Macédoine*, p. 4. © Trésor de Saint-Pierre, Basilique Saint-Pierre, Vatican.

Figure 4. Anonyme, Sainte Face de Laon, 13^e siècle, Tempera sur panneau de cyprès, 44,1 x 40,1cm, Détail des clous anciens de deux revêtements métalliques (date inconnue), Trésor de la cathédrale de Laon. © Monuments historiques de France. RMN, No d'inventaire PM02000590.

Figure 5. Anonyme, *Pantocrator*, 6^e siècle, Encaustique sur panneau, 84 x 45,5 cm Monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï (Égypte). Pinacothèque Sainte-Catherine-du-Sinaï, [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wikimedia.org>. Photo : Carulmare. Consulté le 8 décembre 2016.

Figure 6. Anonyme, Naissance du Christ, 13^e siècle, Fresque, Église des Saints-Apôtres, Monastère Patriarcal de Pec (Kosovo). Reproduction dans Ćirković, Sima (1992), *La Serbie médiévale*, Planche 32. © (1992) Zodiaque. Photo : Branko Strugar.

Figure 7. Anonyme, Assomption de la Vierge, v. 1265, Fresque, Détail de la Naissance du Christ, Monastère de Sopocani, [En ligne],

<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images>. Consulté le 8 décembre 2016.

Figure 8. Anonyme, Vierge *Hodigitria*, Fin 12^e siècle, Mosaïque, 34 x 29 cm, Cathédrale Très-Sainte-Mère-de-Dieu, Monastère Hilandar (Mont Athos). Reproduction dans Radojčić, Svetozar (1978), *Les icônes de Yougoslavie du 12^e siècle à la fin du 17^e siècle*, p. 2.

© Ministère de la Culture et de l'Information serbe (Belgrade).

Figure 9. Anonyme, Saint Nicolas et Scènes de vie, 13^e siècle, Tempera sur panneau, 128 x 83 cm, Provenance : Église Santa Margherita Bisceglie (Apulie). © Pinacoteca Provinciale, Bari. No d'inventaire 1285.

Figure 10. Anonyme, Saint Sava, v. 1228, Fresque, Église du Roi, Monastère de Studenica, Serbie, [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images>. Consulté le 5 novembre 2016.

Figure 11. Anonyme, Sainte Face, *Volotovo Pole*, seconde moitié du 14^e siècle, Fresque, Église de la Dormition, Novgorod, Reproduction dans Malgouyres, Philippe, Louis Frank (2015), catalogue d'exposition, *La fabrique des saintes images*, Musée du Louvre, Paris, 2 avril - 29 juin 2015, Figure 8, p. 34. © Musée du Louvre, Paris 2015.

Figure 12. Anonyme, Sainte Face, 11^e siècle, Fresque maintenant détruite. Monastère de Spas-Nereditsa, Novgorod. Reproduction Mjasoedov (1928), *Les fresques de Spas-Nereditsa*. [En ligne], <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mjasoedov1928/0006>. Consulté le 23 janvier 2017. © Université de Heidelberg.

Figure 13. Anonyme, *Mandylion et Keramion*, Vers 11^e siècle, Miniature d'un *Manuscrit de l'Échelle céleste de Jean Climaque*. Codex Rossineusis 251, Folio 12, Bibliothèque du Vatican, Rome. © Cité du Vatican/Bibliothèque du Vatican.

Figure 14. Anonyme, Voile de Véronique avec texte de prière, v. 1240, Enluminure, *Psautier d'Oxford*, ms Arundel 157 ff 1v-2, Angleterre, S.E. (St-Albans), Attribution : Mathieu Paris, [En ligne], <https://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/results.asp>. Consulté le 4 mars 2017. © British Library Trustees, Londres.

Figure 15. Anonyme, Sainte Face de Novgorod (Russie), v. 1198, Détrempe sur panneau à double face, 71 x 77cm, Provenance : Cathédrale de la Dormition de Moscou. © Galerie Tretyakov (Moscou). No d'inventaire 14245.

Figure 16. Anonyme, *Mandylion*, Fresque, v.12^e-13^e siècle, Monastère Hilandar du Mont Athos (Grèce). ©Trésor du monastère du Mont Athos.

Figure 17. Anonyme, Le Roi Abgar recevant le Mandylion à Édesse des mains du messager Ananias. Entre 900-1000, Tempera sur panneau, Coin supérieur droit d'un tryptique, Monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï (Égypte). © Pinacothèque Monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï.

Figure 18. Anonyme, Apôtre saint Thaddée, Entre 900-1000, Tempera sur panneau, Coin supérieur gauche d'un tryptique, Monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï (Égypte). © Pinacothèque Monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï.

Figure 19. Jean Skylitzès, Romain 1^{er} recevant le *Mandyllion*, Enluminure, v. 11^e siècle, Manuscrit (mss, 3N2, fol 131r), Bibliothèque nationale d'Espagne (Madrid). © Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid.

Figure 20. Anonyme, Sainte Face de Gênes, *Santo Mandillo*, av. 1383, Icône dans un cadre en argent doré du 14^e siècle avec dix scènes en relief racontant l'histoire d'Abgar. Église Saint-Barthélemy des Arméniens (Gênes), [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images>. Photo : Anonyme. Consulté le 8 novembre 2016.

Figure 21. Anonyme, Sainte Face, av. 1587, Icône dans un cadre de Francesco Comi, 1631, Vatican, Chapelle Mathilde. Reproduction dans Malgouyres Philippe, Louis Frank (2015), Catalogue d'exposition *La Fabrique des saintes images*, Musée du Louvre, Paris, 2 avril - 29 juin 2015, Figure 8, p. 34. © Musée du Louvre (Paris).

Figure 22. Anonyme, Stefan Uros II Milutin et le modèle de son église, après 1321, Fresque, Église de l'Annonciation Monastère de Gračanica (Serbie). Reproduction dans Ćirković, Sima (1992), *La Serbie médiévale*, Planche 67. © 1992 Zodiaque, Photo : Jovanovic.

Figure 23. Anonyme, Saint Sava, 13^e siècle, Fresque, Église des Saints Apôtres, Monastère patriarcal de Pec (Kosovo). © Bibliothèque nationale de Serbie (Belgrade).

Figure 24. Anonyme, Stefan Uros II Milutin, entre 1282-1321, Fresque, Église du Roi, Monastère de Studenica, [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images>. Photo : Anonyme. Consulté le 4 février 2017.

Figure 25 Anonyme, Dynastie des Nemanjić, 1208-1209, Fresque, Église du Roi, Monastère de Studenica. [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images>. Photo : Djina. Consulté le 5 février 2017.

Figure 26. Anonyme, Ange blanc et les Saintes Femmes au tombeau du Christ, 1235-1240, Fresque, Détail des Porteuses de myrrhe au tombeau du Christ, Monastère de Mileseva, [En ligne] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/88/Beli_andjeo2.jpg. Consulté le 2 février 2017.

Figure 27. Anonyme, Sainte Face, *Prologue de Lobkov* (Chludov 187, folio 1) (1262-1282), Enluminure, Musée historique de Moscou. © Musée historique de Moscou (Moscou).

Figure 28. Anonyme, Amiens, France, Véronique, *Psautier Yolande de Soissons*, Entre 1280-1299, Enluminure, 182 x 134 mm, No MS M 729A, Folio 15r. Pierpont Morgan Library, Dept. of Medieval and Renaissance Manuscripts, New York. © Morgan Library and Museum, New-York.

Figure 29. Anonyme, Évangéliste saint Matthieu, v. 1295, Icône, Tempera sur panneau, 105 x 56,5 cm, Provenance Église de la Vierge Peribleptos, Ohrid. © Galerie des Icônes, Musée d'Ohrid (Macédoine). No. FYR-Macédoine.

Figure 30. Anonyme, Jean Baptiste, v. 1208-1209, Fresque-Icône, Église du Roi, Monastère de Studenica, [En ligne], [http:// www.monumentaserbica.com](http://www.monumentaserbica.com). Consulté le 20 décembre 2016. © Ministère de la Culture et de l'Information serbe (Belgrade).

Figure 31. Anonyme, La Sainte Mère de Studenica, 1208-1209, Fresque, Église de la Vierge, Monastère de Studenica, Pilastre sud du naos, Reproduction dans Ćirković, Sima (1992), *La Serbie médiévale*, Planche 18. © 1992 Zodiaque, Photo : Ministère de la Culture et de la Communication serbe (Belgrade).

Figure 32. Anonyme, Assomption de la Vierge, v. 1265, Fresque, Église de la Trinité, Monastère de Sopocani, mur occidental du naos. Reproduction dans Ćirković, Sima (1992), *La Serbie médiévale*, Planche 47. © Zodiaque 1992, Photo : Božidar Babic.

Figure 33. Translation des reliques de saint Siméon avec *Mandyllion* au-dessus de l'entrée de la chapelle nord, 12^e siècle, Fresque, Église de la Vierge, Studenica. Reproduite dans Eastmond (2003), *Local Saints, Art and Regional Identity*, figure 2, p. 710. Photo d'archive, Institut pour la Protection des Monuments culturels, Belgrade, [En ligne], https://www.jstor.org/stable/20060787?seq=1#page_scan_tab_contents. Consulté le 5 janvier 2017.

Figure 34. Anonyme, Mandyllion entre la Vierge et le Prophète, 11^e siècle, Fresque, Cappadoce (Turquie), *Sakli Kilise*, au-dessus du passage de la barrière du sanctuaire. Reproduction dans Lidov, (2007), *Holy Face, Holy Script, Holy Gate*, p. 197, [En ligne], http://hierotopy.ru/contents/IntornoSacraVolto_EdessaParadigm_Lidov_2007_Eng.pdf. Consulté le 12 décembre 2016.

Figure 35. Anonyme, *Mandyllion* sous la coupole au-dessus d'un passage, 1251-1252, Fresque, Repeinte au 16^e siècle, Monastère de Moraca (Monténégro). Reproduite dans Ćirković, Sima (1992), *La Serbie médiévale*. © 1992 Zodiaque, Photo : Babic.

Figure 36. Anonyme, Vierge et l'Enfant et saint Jean le Précurseur, vers 1350, env. 105 x 60 cm, Tempera sur panneaux, Icônes antérieurement dans iconostase, Monastère de Visoki Dečani. Reproduction dans Radojčić, Svetozar (1961), *Les icônes de Serbie et de Macédoine*, p. 6. © Bibliothèque nationale de Serbie (Belgrade).

Figure 37. Anonyme, Bras Reliquaire des Apôtres, 1172, Argent doré sur structure de bois de chêne, émail champlevé, 51 x 14 x 9,2 cm, Provenance : Maison de Braunschweig-Luneberg; Trésor de la cathédrale Saint-Blaise, Braunschweig; J. S. Goldschmidt, Francfort et New-York, [En ligne], <https://www.clevelandart.org>. Consulté le 24 janvier 2017. © Musée des Arts de Cleveland.

Remerciements

Ce mémoire est le fruit de plus de deux années de travail et de recherche, de découverte et quelquefois de déception. Il n'aurait pas été possible sans le soutien de ma directrice de mémoire, Mme Sarah Guérin qui a appuyé ce projet dès le début et m'a ramenée dans le droit chemin à plusieurs reprises. Connaissant mon intérêt pour les icônes byzantines, Mme Guérin a su me proposer un sujet qui dès les débuts m'a passionnée tant par son histoire mal connue et encore à découvrir que par l'objet lui-même, soit une icône du 13^e siècle, copie du *Mandylion* d'Édesse et conservée en France.

Je n'aurais pu atteindre mes objectifs sans l'appui indéfectible de mon fils Patrick Alexandre dont l'intérêt pour l'histoire et ses suggestions toujours pertinentes m'ont amenée à vérifier et préciser des éléments historiques. Je lui exprime toute ma reconnaissance pour la dernière relecture attentive de mon texte, pour ses questions et commentaires, ainsi que pour les pratiques en vue de la soutenance auxquelles il a accepté de participer.

Mes remerciements s'adressent également à mon compagnon Patrick qui a partagé la dernière relecture de mon texte, sans toujours être certain du sens de mes propos. Et enfin ma reconnaissance à ma copine Diane qui m'a toujours encouragée à poursuivre mon projet et à le mener à bon terme. Un merci particulier à mon amie Françoise pour avoir patiemment écouté mes discours sur « l'icône de Laon » lors des nombreux déjeuners partagés depuis le début de cette aventure

Introduction

La cathédrale de Laon possède une ancienne et bien précieuse relique, connue sous le nom de Sainte Face de Notre-Seigneur ou simplement Sainte Face. [...] de nombreux miracles ont signalé sa présence parmi nous; elle fut le centre de pieuses confréries, le but de fréquents pèlerinages, et nos aïeux, pendant plus de six siècles, l'ont entourée de leur respect et de leur confiance (Lecomte 1885 : 3).

Lors des séances du Congrès archéologique de France tenues à Soissons et à Laon en 1887, l'abbé Antoine Lecomte, historien de la Sainte Face de Laon relate la présence dans la cathédrale de Laon de cette relique plutôt méconnue. Conservée par les cisterciennes au monastère de Montreuil-en-Thiérache – appelé aussi Montreuil-les-Dames – depuis le 13^e siècle, puis à celui de Montreuil-sous-Laon après le 17^e siècle, ce n'est qu'au 15^e siècle que les premiers écrits font état de sa présence en France. Malmenée par les événements politiques qui bouleversent le pays, surtout entre le 17^e et la fin du 18^e siècle, l'icône connaît un parcours épique encore mal documenté de nos jours. Son histoire reste intimement liée à celle de la cité médiévale de Laon. Intégrée au diocèse de Soissons en 1801, la cathédrale devient une simple église paroissiale mais conserve la garde de l'icône.

Outre l'intérêt touristique suscité par la préservation de vestiges médiévaux importants et la présence de l'une des premières cathédrales gothiques de France, la ville de Laon, appelée « la montagne couronnée » conserve dans le trésor de l'ancienne cathédrale cette œuvre remarquable appelée l'icône de la Sainte Face de Laon (figure 1). Exposée dans le transept nord de l'église, cette relique compte parmi les plus importantes œuvres d'art préservées en France et dont on peut suivre une partie de l'histoire au fil des siècles. Malgré de nombreuses études et articles publiés sur la relique de Laon, son origine demeure un mystère. Diverses théories circulent quant à son lieu de création, mais jusqu'à ce jour, aucune de celles-ci n'a été confirmée de manière certaine. C'est le but de cette étude de proposer, dans la limite des documents existants et des études disponibles, une origine possible à cette image sainte au parcours exceptionnel.

L'absence de documents authentiques et la rareté d'œuvres contemporaines comparables à l'icône de Laon ne facilite pas la tâche des chercheurs. Peinte à la fin du 12^e siècle ou dans le premier quart du 13^e siècle, elle arrive, vraisemblablement, en France en 1249, envoyée de Rome par Jacques de Troyes à sa sœur Sybille, abbesse du monastère de Montreuil-les-Dames en Thiérache dans le nord-est de la France. L'envoi de l'icône est documenté par une lettre malheureusement disparue au 19^e siècle et sur laquelle nous reviendrons en détail. L'histoire de l'icône, admise avec une certaine réserve par les historiens, raconte que l'image aurait été possiblement acquise à Bari, ville côtière sur le littoral Adriatique apulien par Jacques de Troyes, futur pape Urbain IV, en 1248 et envoyée de Rome à Sybille en 1249 telle que prouvée par la date de la lettre. Faute de documents écrits, les raisons d'une éventuelle présence de Jacques de Troyes à Bari demeurent obscures et difficilement vérifiables. L'origine serbe de l'icône a été mentionnée à quelques reprises par des historiens de même que les relations étroites à l'époque médiévale entre Bari et la Serbie.

Ce mémoire a comme objectif dans un premier temps de rassembler les diverses informations, souvent incomplètes et même contradictoires, autour de l'histoire de la Sainte Face de Laon et dans un second temps d'appuyer la possibilité d'une origine serbe de l'icône. Il se divise en quatre volets. La présence en France de l'icône de Laon est intimement liée à l'histoire de Jacques de Troyes. Nous reviendrons, dans le premier chapitre sur l'importance du rôle plutôt méconnu de ce personnage dans l'histoire religieuse du 13^e siècle ainsi que sur les missions diplomatiques effectuées par ce dernier, particulièrement en Europe centrale à un moment où Rome est en conflit avec l'Empereur germanique Frédéric II et tente de réunir les chrétiens orthodoxes et catholiques.

L'élément central de l'histoire de l'icône demeure la lettre de Jacques de Troyes, chaînon manquant et pourtant essentiel à la compréhension de l'histoire de la Sainte Face. Cette absence de la lettre originale ouvre la porte à l'édition de nombreuses copies de la lettre en français ou en latin, souvent différentes dans le texte même et l'interprétation qui en est donnée. Toutes se veulent des copies de l'original de la lettre de Jacques de Troyes. Nous en publions le texte en latin et en français (Annexes I et II).

Afin de comprendre le symbolisme et la curiosité qui entourent cette icône copie du *Mandylion*, portrait oriental du Christ, le deuxième chapitre raconte les légendes du *Mandylion* et du *Keramion* ainsi que les circonstances menant au développement du culte à la Véronique romaine à l'origine des diverses représentations occidentales des Saintes Faces.

Le troisième volet de cette recherche relate l'histoire de la Serbie médiévale sous le règne des némanides appelés les Nemanjić. Rois bâtisseurs, ils dotent leurs fondations, monastères et églises en objets précieux, fresques et icônes. À cette fin, ils invitent les artistes grecs restés sans travail après le sac de Constantinople à migrer vers la Serbie. Ces déplacements d'artistes conduisent à la mise sur pied d'ateliers artistiques réputés dans la fabrication d'objets d'orfèvrerie et la peinture de fresques et d'icônes.

Du 23 décembre 1983 au 5 février 1984, se tenait au Pavillon des Arts de Paris¹ l'exposition, *L'art dans la Serbie médiévale du 12^e au 17^e siècle*, organisée en collaboration avec le Musée national de Belgrade. L'icône de Laon y est présentée comme étant « une œuvre d'art serbe, actuellement à l'étranger ». Cette remarque du conservateur du musée, Desanka Milošević, élargit le champ de recherche et contribue à nous interroger sur le pourquoi et le comment du déplacement de cette icône orientale de la Serbie vers Bari puis vers la France.

À l'époque médiévale, des liens à la fois commerciaux et artistiques se développent entre l'Orient et l'Occident et particulièrement entre la Serbie, l'Apulie, Rome et Byzance. Les voyages des émissaires, des diplomates, des artistes et des moines, organisés à des fins religieuses ou politiques favorisent la circulation des idées, des techniques, de l'iconographie ainsi que la translation des œuvres et des reliques sous forme de cadeaux diplomatiques, dons ou échanges commerciaux. Deux ports importants sur l'Adriatique, Bari (Apulie) et Kotor (Monténégro) jouent un rôle essentiel dans cette translation des œuvres et dans les déplacements des artistes entre les pays slaves et l'Italie méridionale.

¹ Elle fut présentée aussi à Rome, Venise et Berlin au cours de la même année.

Méthodologie

Parmi les principales publications sur la Sainte Face, la monographie du byzantiniste André Grabar publiée en 1931 demeure un incontournable. Son étude très complète comprend une analyse iconographique et stylistique de l'icône qui sert de référence encore aujourd'hui.

Il écrit :

La Sainte Face de Laon est une vraie œuvre d'art. [...] Le sort particulier de cette œuvre qui s'illustra dans le lointain Occident mérite une attention spéciale. Enfin, elle doit être mentionnée dans l'histoire de la slavistique en France : c'est l'inscription de l'icône de Laon qui, semble-t-il, fournit aux érudits français la première occasion d'interpréter un texte slave (Grabar 1931 : 15).

L'histoire de la Sainte Face de Laon après son arrivée en France peut être retracée dans les écrits de 1885 de l'abbé Lecomte, considéré par Grabar comme l'historien le plus consciencieux de l'icône de Laon, ou encore dans les livrets de vulgarisation de Suzanne Martinet publiés en 1988² et qui retracent, à partir de documents et d'archives de la bibliothèque de Laon, l'histoire de la Sainte Face après son arrivée en Thiérache en 1249. D'autres auteurs, dont Gerhard Wolf (1998), Hans Belting (1998) et Herbert L. Kessler se penchent sur les liens entre l'icône de Laon, son modèle oriental, le *Mandyllion* d'Édesse et la copie romaine plus tardive de la relique appelée la Véronique.

Considérant l'iconographie orientale de l'image de Laon et l'inscription en caractères cyrilliques et en slavon ancien, Grabar estime probable une origine orthodoxe slave de l'image. Il indique à ce propos :

Si l'icône de Laon s'était trouvée en 1249 à Rome, comme il résulte de la lettre de Jacques de Troyes, elle y avait été de l'un des trois pays slaves qui, à cette époque, se servaient de l'écriture cyrillique, soit de la Serbie, soit de la Bulgarie, soit de la Russie. Pareille importation d'une icône orthodoxe et slave à Rome, au XIII^e siècle, n'est point invraisemblable (Grabar 1931 : 15).

² Les historiens reconnaissent la qualité des informations historiques regroupées par Suzanne Martinet sur la Sainte Face de Laon. Tous déplorent le manque de précision sur les références utilisées.

Cette affirmation ouvre un champ de recherches assez vaste. Dans ce mémoire, nous avons privilégié une origine plutôt serbe que russe ou bulgare. Les informations à notre disposition au moment d'écrire ce texte nous ont incité à orienter notre recherche dans ce sens et à proposer des possibilités que nous croyons plausibles. Les raisons de ce choix reposent avant tout sur une étude que nous avons voulu la plus exhaustive possible mais qui demeure limitée par la rareté des documents disponibles au moment où nous rédigeons ce mémoire.

Plusieurs questions légitimes se posent quant à l'origine et au parcours de l'image sainte de Laon. Compte tenu de l'absence d'écrits originaux et de la difficulté rencontrée dans l'obtention de certains documents ou autres informations générales concernant l'icône, nous avons décidé d'opter pour une étude en grande partie historique. Cette approche, à défaut de répondre à des questions précises, nous permet de comprendre le contexte historique dans lequel évolue Jacques de Troyes et d'aborder le problème complexe de l'origine de l'icône. L'histoire de la ville de Bari, lieu présumé d'acquisition de l'icône par Jacques de Troyes, nous interpelle à la fois sur les raisons d'un possible passage de ce dernier dans cette ville et sur les relations existantes entre l'Apulie et la Serbie. L'iconographie particulière et la stylistique de l'icône de la Sainte Face de Laon posent la question du modèle original ouvrant la porte aux comparaisons entre le *Mandylyon* d'Édesse, le *Keramion* et la Véronique romaine.

Des séjours à la bibliothèque municipale Suzanne-Martinet à Laon, complétés par des recherches à la Bibliothèque nationale de France nous ont donné accès à des informations essentielles à la fois sur l'icône elle-même et sur de possibles sources de référence sur Byzance et la Serbie. Une visite à la cathédrale de Laon nous a permis d'admirer l'objet en question, de mieux apprécier son importance et de constater qu'il y avait encore des pèlerinages organisés en dévotion à la Sainte Face.

Déjà au 13^e siècle, après l'arrivée de l'icône à Montreuil, la ville de Laon constitue une étape habituelle sur le chemin de pèlerinage entre Canterbury et Rome (Annexe III). Une visite à la Sainte Face de Laon compte donc au nombre des étapes ordinaires d'un pèlerinage dans le nord-est de la France (Grabar 1931 : 10). La tradition se poursuit. En novembre 2016,

un pèlerinage empruntant une portion de la route des Francs (*Via Francigena*) – qui relie Canterbury à Rome – a réuni des pèlerins venus rendre hommage à la Sainte Face à Laon³.

Bien que Grabar s'intéresse à l'empreinte slave de l'image, faute de documentation, l'auteur ne favorise pas une origine précise, mais mentionne au passage le rôle important joué par les diplomates et autres représentants des rois slaves et de la papauté dans l'échange de présents et d'objets d'orfèvrerie au 13^e siècle. L'acquisition d'une image orientale du Christ avec inscription slavonne par Jacques de Troyes pourrait donc être liée à des traditions protocolaires :

Les papes de la première moitié du 13^e siècle échangèrent des cadeaux avec les rois, tsars et les princes slaves. L'icône de Laon a dû être apportée en Occident, soit par l'une des ambassades de ces princes orthodoxes, soit par un envoyé du pape, à son retour d'un voyage en pays slaves (Grabar 1931 : 15).

Cette remarque de Grabar nous amène à considérer le phénomène des échanges et des cadeaux diplomatiques entre l'Orient et l'Occident et de souligner les liens rapprochés existants au 13^e siècle entre la Serbie et Rome et d'ainsi mieux comprendre les raisons des généreux dons faits par les Nemanjić à la basilique Saint-Nicolas-de-Bari.

La grande question qui demeure ouverte est celle de l'arrivée en Occident de l'icône de la Sainte Face et des circonstances entourant cette arrivée en France en 1249. L'exposition *Byzantium : Faith and Power* tenue au Metropolitan Museum de New York du 23 mars au 4 juillet 2004 souligne le phénomène de la circulation des artistes entre Constantinople et les régions limitrophes et apporte certaines réponses :

When the city [Constantinople] fell in 1204 to the Fourth Crusade, nearly nine hundred years of artistic and cultural traditions were abruptly terminated. [...] The long-established power and patronage of the Imperial center were dispersed to regional outposts including Nicaea, Trebizond, Thessalonica, Epiros and Mistra (Evans 2004 : 5)⁴.

³ Voir le site internet du Diocèse de Soissons, Laon et Saint-Quentin. <https://www.soissons.catholique.fr>. Consulté le 26 décembre 2016.

⁴ Toutes les traductions sont de l'auteure « Quand, lors de la 4^e Croisade, la ville tomba aux mains des Croisés, neuf cents ans de traditions artistiques et culturelles furent subitement arrêtés. [...] Le pouvoir et le patronage

En 1204, à la suite du sac de Constantinople par les Croisés, des artistes et des artisans, Grecs⁵ pour la plupart, se déplacent vers les pays slaves limitrophes, incluant la Serbie, à la recherche de nouveaux commanditaires. Dans son livre *Byzantium Art and the West* publié en 1970, le byzantiniste Otto Demus indique « In the period of Latin domination, a substantial number of artists [...] mostly from Salonica, are recorded as having entered the service of Serbian princes » (Demus 1970 : 30)⁶. Ces artistes répandent ainsi la tradition de la peinture byzantine dans les nouveaux pays où ils s'installent et s'adaptent à de nouveaux paradigmes.

La thèse de doctorat du byzantiniste Anthony Cutler (1963), *The Maniera Greca in Italy and Serbia : Art and Society in Two Byzantine Spheres of Influence 1204-1355* apporte un éclairage important sur le rôle joué par les artistes grecs dans la formation d'artistes serbes à la *maniera greca*. L'arrivée des artistes grecs en Serbie au 13^e siècle vient étayer la possibilité d'une fabrication de l'icône de Laon par des artistes issus de la tradition byzantine et qui travaillent dans divers ateliers de Serbie. L'image reproduit le type byzantin du *Mandyllion* du 12^e siècle que nous connaissons d'après une série de *Mandyllia* représentés dans les peintures murales byzantines des 12^e et 13^e siècles, période de datation de l'icône et que l'on retrouve en grand nombre à cette époque dans les églises serbes (Grabar 1931: 18).

Nous formulons l'hypothèse que ce portrait du Christ, peint selon le modèle du *Mandyllion*, ait été exécuté dans un des ateliers serbes dirigés par des peintres grecs invités à travailler à la décoration des nombreux monastères et églises fondés par Stefan Nemanja et ses successeurs entre la fin du 12^e et le 15^e siècle. La qualité artistique de l'icône, son style byzantin, son support ancien (cyprés) et la technique utilisée (la tempera) favorisent une intervention grecque dans son exécution. L'icône serait ensuite parvenue à Bari où Jacques de Troyes l'aurait acquise suite à une mission diplomatique de réconciliation entre chrétiens

longtemps concentrés entre les mains de l'Empereur furent étendus dans les diverses régions autour de Constantinople incluant Nicée, Trebizonde, Thessalonique, Epiros et Mistra ».

⁵ Les Occidentaux utilisent la dénomination « Grec » pour nommer les peuples dont la liturgie, la langue commune et la culture étaient essentiellement grecques mais aussi, syriaques ou coptes.

⁶ « Durant la période de domination latine, un nombre important d'artistes, principalement originaires de Salonique sont réputés avoir été au service des princes serbes ».

demandée par le pape Innocent IV, ramenée à Rome en 1248 puis envoyée en France en 1249 (Bouchard 1999 : 129).

Bien que les documents d'époque sur l'icône de Laon et son origine au moment où nous rédigeons ce mémoire demeurent rarissimes, nous croyons à la lumière des informations recueillies que les résultats de notre recherche, faute d'être prouvés, contribuent tout de même à une certaine avancée dans la connaissance de l'histoire de la Sainte Face. Nous espérons que d'autres recherches seront menées et que des découvertes futures permettront de lever le voile sur l'origine de cette image orientale exposée dans une cathédrale catholique du nord-est de la France.

Chapitre 1 : Jacques de Troyes et l'icône de la Sainte Face

Il est beau de soutenir et de perpétuer, par la noblesse de sa vie, l'éclat de sa naissance; il est encore plus beau de s'élever soi-même, par son seul mérite et ses vertus, des plus infimes degrés de l'échelle sociale au rang le plus sublime qu'un mortel puisse occuper – « Ce n'est point un mérite de naître noble; c'en est un de le devenir », disait Urbain IV lui-même, résumant ainsi d'un trait, comme à son insu, sa vie entière (Georges 1866 : X).

À la base des études sur la Sainte Face de Laon, il y a la lettre de Jacques de Troyes à sa sœur Sybille. Malgré la perte de la lettre originale au 19^e siècle, des copies circulent et donnent une idée assez fiable du texte tel qu'écrit par Jacques de Troyes en 1249. Se basant sur des éditions et traductions (souvent différentes), les historiens de l'art ont accepté comme conforme à l'original la version latine publiée au 17^e siècle. Étant donné l'existence d'enluminures dans quelques manuscrits picards du 13^e siècle et qui attestent de la présence de la Sainte Face à Laon, nous devons nous satisfaire des copies de la lettre et nous nous pencherons donc sur le texte tel que repris au 17^e siècle.

1.1 La lettre de Jacques de Troyes

L'envoi de la lettre et de l'icône au monastère de Montreuil le 3 juillet 1249 est mentionné dans le sixième volume (cat. 0499.1314) des *Tables chronologiques de diplômes, chartres et actes imprimés concernant l'histoire de France* (Brequigny 1850 : 172). Le texte d'inscription de la lettre lit :

Epistola Jacobi de Trecis, Laudunensis archidiaconi ad sorores conventus Monstrolii, quibus significat se eis sacram Christi effigiem mittere actur Romae anno gratia millesimo du centesimo quadragesimo nono, tertia Julii.

Ce qui se traduit ainsi « Envoi de Rome d'une lettre de Jacques de Troyes, archidiacre de Laon aux sœurs du couvent de Montreuil accompagnée d'un portrait de la Sainte Face du Christ. Le trois juillet de l'année 1249 ». Malheureusement, le texte de la lettre n'est pas transcrit au complet et c'est bien dommage. Cette lettre est au centre de l'histoire de l'arrivée de l'icône en France et la source de tout l'intérêt suscité par la présence dans un monastère de Thiérache

d'une copie du *Mandyliion* d'Édesse. Alors que la papauté tente de promouvoir le culte de la Véronique dans le but de contrer l'arrivée en Occident au 13^e siècle de copies du *Mandyliion* et qu'elle désire posséder sa propre relique et iconographie du visage du Christ, le texte de Jacques de Troyes aurait pu être une source précieuse de renseignements sur les raisons de son choix d'image, sur sa provenance et sur le désir des religieuses de posséder une copie de la Véronique de Rome.

La perte de la lettre originale rend toute interprétation et traduction aléatoires. La lettre est restée entre les mains des religieuses jusqu'en 1807 moment où elle est remise au représentant du clergé de la cathédrale de Laon (Lecomte 1885 : 57-59)⁷. Des recherches ont été menées par des historiens consciencieux tels Lecomte et Grabar dans les archives de la cathédrale de Laon, du département de l'Aisne et du diocèse de Soissons et Laon sans aucun résultat. Nous n'avons pas trouvé d'éléments nous permettant de croire que des recherches récentes ont été effectuées dans le but de retracer l'original disparu au 19^e siècle. Il semble désormais acquis par les historiens que la lettre est pour l'instant introuvable et diverses éditions et traductions sont encore présentées comme étant des copies de l'original.

L'envoi de cette lettre de Jacques à sa sœur Sybille ne semble pas être enregistré dans des documents officiels de l'époque, du moins dans ceux que nous avons été en mesure de consulter au moment où nous écrivons ce mémoire. Les cartulaires de Montreuil paraissent également être disparus possiblement lors de l'incendie qui détruit le monastère en 1659. Nous pouvons peut-être penser qu'il s'agit d'une correspondance privée entre un frère et une sœur sans inscription protocolaire ou encore d'une lettre écrite par Jacques de Troyes en tant que diplomate et délégué du pape.

Au 17^e siècle, diverses traductions et adaptations de la lettre voient le jour donnant naissance à des polémiques entre les historiens et les intellectuels quant à la langue d'origine de la lettre – française ou latine. En 1624, le médecin et érudit besançonais Jacques Chifflet (1588-1660) publie dans un texte *De linteis sepulchralibus* une version latine de la lettre de

⁷ Procès-verbal en date du 3 juillet 1807 signé à Laon par l'évêque de Soissons et Laon, Jean-Claude Le Blanc Beaulieu. On y lit : « Que Madame de la Mire, dernière abbesse [...] a mis dans les mains de ces Messieurs la lettre authentique de Jacques de Troyes [...] en date du 3 juillet 1249 ».

Jacques de Troyes (Chifflet 1624 : 206-209) reprise en 2008 par l'historien de l'art Jean-Marie Sansterre (Sansterre 2008 : 274). Cette version latine reproduite dans l'Annexe I est considérée, jusqu'à maintenant, comme conforme à l'original et acceptée comme telle par les historiens de la Sainte Face, malgré le fait que Chifflet lui-même la présente comme étant une traduction du français.

Pour sa part, parlant d'un ouvrage écrit en 1628 par Gervais Herbelot, moine cistercien et confesseur des religieuses de Montreuil, Malgouyres (2015b) plaide pour un original en français. Herbelot affirme dans son livre *Les Rayons esclatans du soleil de justice* que sa version de la lettre, néanmoins en français moderne (Annexe II), reprend le texte de la lettre de 1249 « la teneur de laquelle est telle de mot à autre » (Herbelot 1628 : 95-98).

La question de l'original en français ou en latin soulève des polémiques depuis la publication de ces textes au 17^e siècle. Pour certains historiens, l'original de la lettre est incontestablement en latin (Bouchard 1999 : 125). D'autres historiens parlent de rétroversion en langue vernaculaire (Sansterre 2008 : 281). L'absence de la lettre originale ne permet pas d'accréditer une thèse ou l'autre et laisse penser que « Le double témoignage de Chifflet et Herbelot oblige à conclure que le document publié [...] n'était pas du 13^e siècle ni en latin » (Malgouyres 2015b : 7). Il faudra attendre une éventuelle découverte d'éléments plus probants pour infirmer ou confirmer toute nouvelle proposition quant à la langue originale de la lettre.

Certains passages de la lettre retiennent toutefois notre attention. Le premier, mentionne le désir des cisterciennes de Montreuil de « voir et conserver chez [elles] la face et la figure de Notre Sauveur que nous avons en notre garde ». Jacques de Troyes est à ce moment, non seulement délégué du pape en Europe centrale⁸, un fait qui joue un rôle important dans notre histoire, mais il est aussi chapelain pontifical⁹ à Rome, là où est conservée l'image sainte de la Véronique dont le pontife veut promouvoir le culte. Le désir de possession d'une relique est très répandu et celles du Christ – sang, vêtements, instruments de la Passion – sont les plus recherchées¹⁰. Ces objets dévotionnels deviennent un pont entre le

⁸ Pour les missions de Jacques de Troyes à titre de légat voir Berger 1884 et La Roncière 1902.

⁹ Il faut rappeler l'existence de différents types de chapelains (pontificaux et autres), tous ne résident pas à Rome. Le poste devint plutôt honorifique. Voir Millet 1982.

¹⁰ Depuis 1226, l'abbaye possède une relique de la Sainte Croix enchâssée dans un crucifix offert par Alix, neuvième abbesse de Montreuil. On ignore ce qu'il advint de cette relique.

divin et l'homme, entre le ciel et la terre. De même, les images « non faites de main d'homme », notamment la Véronique de Rome et le *Mandyllion* sont également assimilées à des reliques parce que ces images ont, selon leurs légendes, été en contact directement avec le visage du Christ. Suite aux efforts de la papauté de promouvoir l'image acheiropoïète de la Véronique, elle devient la relique la plus populaire au 13^e siècle en Occident. La papauté tente ainsi d'établir la dévotion à la Véronique à travers la chrétienté et d'instaurer une tradition iconographique.

Dès 1208, le pape Innocent III organise une procession annuelle en l'honneur de la Véronique installée dans la chapelle de la *Sancta Sanctorum* (Saint des Saints) à Saint-Jean-de-Latran dans le but d'en promouvoir le culte (Noreen 2006 : 231). Lecomte souligne que les pèlerins, revenant de Rome, rapportent des médailles dites « *Veronicae* » et des pièces de monnaie pontificale à l'effigie de la relique (Lecomte 1885 : 5). Alors dès le début du 13^e siècle, apparaissent et se multiplient les textes et les images autour de cette dévotion (Malgouyres 2015a : 37), étendant la réputation de l'image sainte au-delà des frontières pontificales. Les rigides normes monastiques par contre ne permettent pas aux moniales de se déplacer facilement vers Rome pour vénérer la sainte image en personne. C'est donc naturellement à son frère Jacques, installé à Rome depuis 1245 et gardien de la *Sancta Sanctorum* que Sybille s'adresse pour obtenir une copie de l'image renommée, soit la Véronique.

Dans un second extrait, Jacques de Troyes prévient Sybille et ses consœurs religieuses que la représentation du Christ qu'il leur envoie peut surprendre au premier regard. Ainsi, il écrit : « Vous la trouverez décolorée et flétrie; n'y prenez pas garde [...] ceux qui vivent perpétuellement dans les champs l'ont [la carnation] brûlée, noircie et altérée ». Citant cet extrait de la lettre de Jacques de Troyes, l'historien de l'art Stephen Perkinson dans son ouvrage *The Likeness of the King* qui porte sur la ressemblance dans les portraits de la fin du Moyen Âge en France, souligne que Jacques de Troyes, conscient que l'image envoyée à Sybille diffère de la Véronique de Rome, insiste sur cette particularité du portrait du Christ comme homme plutôt que sur sa divinité (Perkinson 2009 : 27-84). Jacques de Troyes poursuit : « C'est pourquoi nous vous demandons instamment de la recevoir [...] comme la sainte Véronique ou comme sa vraie image et ressemblance ». Par cette mention à la Véronique, Jacques de Troyes confirme l'affiliation du portrait oriental du Christ à celui connu

de Rome, les deux étant de vrais portraits du Seigneur. Nous reviendrons sur l'importance et le rôle du *Mandylion* comme portrait du Christ chez les chrétiens orthodoxes.

Le troisième extrait qui nous interpelle arrive à la toute fin et dit : « Et croyez avec certitude qu'elle est vue ici avec le plus grand honneur et la plus grande vénération; elle nous a en effet été cédée par de saints hommes ». Or, l'on sait par des bulles (4075, 4078, 4080, 4082) écrites par le pape Innocent IV¹¹ et relatées dans le *Registre des bulles d'Innocent IV*, qu'entre 1247 et 1251 Jacques de Troyes remplit des missions diplomatiques et de légation en Pologne, en Alamanie (Souabe) et auprès des Chevaliers Teutoniques (Prusse). Le 2 février 1249, Jacques de Troyes à titre de légat du pape, signe le Traité de Christburg entre les clans prussiens païens et les Chevaliers Teutoniques¹². C'est en juillet de la même année que Jacques de Troyes envoie l'icône au monastère cistercien de Montreuil.

Le lieu d'acquisition et l'origine de l'icône cédée par des « saints hommes » ont soulevé maintes interrogations au cours des ans. Sans qu'on puisse en apporter la preuve formelle, des historiens ont identifié ces « saints hommes » comme étant des moines orthodoxes de Bari, peut-être serbes, et visités par Jacques de Troyes dans le but de resserrer les liens entre Orient et Occident chrétiens (Bouchard 1999 : 129). En 2011, dans *l'Inventaire général du patrimoine culturel de la France* l'historien et conservateur Xavier de Massary écrit dans sa notice sur la Sainte Face : « L'icône de la Sainte Face aurait été peinte en Serbie au 12^e siècle, peut-être pour un monastère orthodoxe de Bari (Italie); c'est là qu'elle fut acquise par Jacques de Troyes [...] » (no d'inventaire IM02000189).

Dans son livret sur la Sainte Face de Laon, Suzanne Martinet souligne la visite, en 1979, des ambassadeurs yougoslaves à Laon qui mentionnent aussi que l'icône pourrait avoir été acquise à Bari où jadis il y avait depuis le 12^e siècle un monastère orthodoxe serbe (Martinet 1988 : 29). L'icône fait possiblement partie des nombreux objets liturgiques envoyés de Serbie par la famille royale des Nemanjić. C'est une éventualité sur laquelle nous reviendrons dans un prochain chapitre.

Plusieurs raisons peuvent motiver un passage de Jacques de Troyes à Bari. Située au

¹¹ Voir Berger 1884 : 618 et suiv.; Guiraud 1901-58; La Roncière 1902.

¹² Voir *Traité de Christburg* (1249). [En ligne], http://data.bnf.fr/16751146/traite_de_christburg_1249/. Consulté le 12 novembre 2016.

bord de l'Adriatique, centre de commerce entre l'Orient et l'Occident, la ville est un port de départ pour les pèlerinages au Saint-Sépulcre que Jacques de Troyes, devenu le pape Urbain IV tentera de relancer (Bresc-Bautier 1973 : 283). Bari est un archidiocèse important ayant sous son autorité une partie du clergé serbe avec lequel elle entretient des relations rapprochées. La présence des reliques de saint Nicolas de Myre dans la basilique éponyme attire de nombreux pèlerins chrétiens, orthodoxes et catholiques et sera à l'origine de plusieurs dons faits par les rois némanides à cette église. Dans une période où Rome tente de réunir les deux Églises, cette double appartenance chrétienne de la basilique plaide en faveur d'un passage à Bari d'un représentant pontifical tel que Jacques de Troyes.

Au moment de la lettre de Jacques de Troyes, la papauté est en conflit permanent avec l'empereur Frédéric II, propriétaire de châteaux forts à Bari et ses environs. Cette proximité inquiète Innocent IV qui craint pour sa sécurité. En effet, les Pouilles, particulièrement Bari, constituent une base stratégique pour des interventions en Italie du Nord ou pour la surveillance des événements à Rome (Haldenwang 2000 : 63). Nous reviendrons sur l'importance des liens entre l'Italie méridionale et la Serbie ainsi que sur les missions de négociations de Jacques de Troyes à l'époque d'Innocent IV.

1.2 Les débuts de Jacques de Troyes

Si le parcours d'Urbain IV est assez bien documenté, nous n'avons pas trouvé de biographies fiables et complètes de Jacques de Troyes sur lesquelles nous appuyer pour faire la lumière sur son cheminement avant 1261, année où il accède à la papauté. Pour compléter les informations puisées au fil des lectures et compte tenu de la rareté des sources sur la jeunesse de Jacques de Troyes et sur ses premières années à Laon, la monographie *Histoire du pape Urbain IV et de son temps 1185-1264* publiée en 1866 par Étienne Georges¹³ s'est révélée être l'un des rares textes qui retracent la rapide ascension de ce Champenois d'origine modeste devenu pape. Malgré une tendance à idéaliser son sujet, il est souvent cité par les principaux auteurs modernes qui se sont intéressés à l'histoire de la Sainte Face de Laon et à

¹³ Il faut noter que l'abbé Étienne Georges s'est fait l'ardent défenseur de la canonisation d'Urbain IV et le qualifie dans sa monographie de « bienheureux ».

celle de Jacques de Troyes. Nous donnons donc ici un récit condensé de sa biographie, insistant sur les principales étapes de sa vie.

En 1185, dans le quartier de Petit-Palais de la ville de Troyes naît Jacques Pantaléon. Fils d'artisan, son père est chaussetier et ravaudeur d'habits, Jacques a au moins un frère et deux sœurs qui répondent aux noms d'Agnès et de Sybille. Vers 1210, Jacques fréquente l'école cathédrale de Troyes et suit une formation de clerc. Grâce à la générosité des chanoines, à son désir d'apprendre et à son ambition personnelle, il poursuit ses études à l'Université de Paris et obtient le titre de Docteur en Théologie et en Droit canonique et devient prêtre vers 1215 puis chapelain à la cathédrale de Troyes.

Ce titre de Docteur obtenu par Jacques de Troyes lui ouvre, malgré ses origines modestes et non nobiliaires, les portes du pouvoir dans la hiérarchie de l'Église. Les experts en droit et en administration, appelés clercs professionnels, étaient très recherchés par les évêchés et constituaient, avec les liens sociaux ou familiaux, un tremplin pour les carrières personnelles des clercs et des chanoines. Ce fut le cas pour Jacques de Troyes qui, grâce à son titre de juriste et à ses liens d'amitié avec les évêques Anselme de Mauny (Laon) et Robert de Thourotte (Liège) gravit tous les échelons jusqu'à occuper la fonction de pape en 1261.

En 1216 Anselme de Mauny, évêque de Laon, l'appelle auprès de lui et l'intègre au chapitre en le nommant chanoine¹⁴ et trésorier de la cathédrale de Laon, un des chapitres les plus riches du royaume. Outre ses revenus de juriste, il obtient alors une prébende¹⁵ qui lui assure des revenus confortables. Sa nomination au poste de chanoine lui permet d'acquérir de nouveaux pouvoirs et privilèges face aux seigneurs de Laon. Ses nouvelles fonctions le conduiront bientôt à fréquenter la curie romaine où il sera remarqué pour ses talents de négociateur.

1.3 Jacques de Troyes, archidiacre de Laon

À titre de chanoine, juriste et administrateur de Laon puis de chapelain épiscopal, Jacques de Troyes participe à de nombreuses rencontres avec la papauté à Rome, soient avec

¹⁴ Pour l'organisation et la distribution des pouvoirs dans les monastères, voir Pico 1976 ; Millet 1982.

¹⁵ Partage des revenus épiscopaux attachés à la charge ecclésiastique d'un chanoine.

Innocent III (mort en 1226) ou Grégoire IX (1227-1241) et leurs représentants afin de plaider la cause du chapitre cathédral aux prises avec des conflits entre le clergé et les seigneurs de Laon. Vers 1238-1239, Jacques de Troyes devient archidiacre de Laon et rédige le Grand Cartulaire de la cathédrale. L'historien Fernando Pico note que Jacques de Troyes y inscrit ses transactions personnelles et indique dans des gloses les divers travaux qu'il exécute pour le chapitre (Pico 1976 : 26).

Vers 1240, à la mort de son père, sa mère se retire au couvent Notre-Dame-des-Prés près de la ville de Troyes. Sa sœur Agnès entre chez les Clarisses à Reims ou à Provins. Pour sa part, sa sœur Sybille, cistercienne du monastère de Montreuil-les-Dames en Thiérache occupe, selon nos informations, le poste d'abbesse de l'abbaye depuis 1237 (Bouchard 1999 : 124). C'est à elle qu'en 1249, Jacques de Troyes envoie une copie du *Mandylion*.

1.4 Négociateur et légat du pape

En 1243, Jacques de Troyes quitte Laon pour rejoindre Robert de Thourotte, prince-évêque de Liège et ancien confrère de Jacques de Troyes à Laon. Ce dernier est promu archidiacre de Liège. Cette nomination sera déterminante pour son avenir à titre de chargé de mission du pape Innocent IV (1243-1254) installé à Lyon depuis 1244. En 1245, Jacques de Troyes accompagne son évêque au 1^{er} Concile de Lyon dont le principal objectif est l'excommunication de Frédéric II et accessoirement la préparation d'une expédition en Terre sainte (Berger 1884 : 50). Le rôle de Jacques de Troyes durant ce concile n'est pas clairement établi, mais il assiste aux réunions conciliaires à titre de conseiller du pape et prononce des conférences théologiques entre les rencontres des prélats (Georges 1866 : 40). Remarqué par le pape pour ses qualités de juriste et de négociateur, il quitte Liège pour Rome. Tout en conservant son titre d'archidiacre de Liège, il est nommé trésorier de la basilique de Saint-Pierre-de-Rome et devient chapelain du pape.

Considéré comme l'un des conseillers rapprochés du pape Innocent IV, ce dernier lui confie des missions diplomatiques et de légation en Europe centrale dont les frontières à

l'époque médiévale sont mouvantes et inclus les pays slaves dont la Serbie¹⁶. Dès 1248, il devient légat du pape en Pologne et celui d'Allemagne en 1249. Les missions et légations exécutées par Jacques de Troyes répondent à des impératifs politiques et religieux. Compte tenu des conditions difficiles de voyage, le pape ne peut se rendre lui-même dans toutes les régions problématiques et doit nommer un légat ou un ambassadeur pour le représenter.

Couronné empereur de l'Empire romain-germanique par le pape Honorius III en 1220, Frédéric II de Hohenstaufen (1198-1250) est alors roi de Germanie (1215-1250) et de Sicile (1198-1250) et se couronne lui-même roi de Jérusalem (1228-1250). Principal adversaire d'Innocent IV, Frédéric II conteste le pouvoir du pape et désire étendre son autorité à toute l'Italie qui est à l'époque médiévale une zone de fractures. En effet, y aboutissent les trois aires de civilisation qui se partagent la Méditerranée : la byzantine, l'occidentale et la musulmane (Martin 2005 : 733).

Installé de façon stratégique dans les Pouilles, Frédéric II y possède plusieurs châteaux dont le château fort de *Castello Normanno Svevo* à Bari et le *Castel del Monte* érigé en 1240 et situé à une soixantaine de kilomètres à l'ouest de Bari. Symboles de la toute-puissance de l'empereur (Haldenwang 2000 : 76), ces places fortes sont au cœur d'une des régions les plus peuplées de l'Italie byzantine et conservent des relations avec Constantinople après l'invasion normande du 11^e siècle. Le 17 juillet 1245, dernier jour du concile, Innocent IV dans une bulle (*Apostolice dignitatus*) promulgue une sentence de déposition de Frédéric II et le prive de ses titres d'empereur et de roi de Sicile (Théry, Gilli 2010 : 65).

En dépit de sa déposition, défiant l'Église, Frédéric II offre des immunités à la basilique Saint-Nicolas-de-Bari (Douriol 1869 : 733) alors au cœur du territoire qu'il contrôle. Ces immunités sont probablement des exemptions de taxes. Malgré les antagonismes et les positions inconciliables des deux adversaires, les relations diplomatiques entre le pape et les représentants de Frédéric II se maintiennent jusqu'à la mort de l'Empereur en 1250 (Fédou 1988 : 53).

¹⁶ Les légats étaient des personnages puissants et sont les représentants les plus importants du pape. Entre 1198 et 1254, les légats étaient envoyés à travers toute la chrétienté pour accomplir des missions diplomatiques ou de négociations. Ce fut le cas de Jacques de Troyes. Pour le détail des missions et légations, voir les *Bulles d'Innocent IV*, note 45.

Selon notre opinion, ce contexte litigieux et la nécessité de maintenir des liens avec l'Empire de Frédéric II justifient en grande partie la présence à Bari de Jacques de Troyes. Négocier la paix avec Frédéric II, c'était rendre au pape une liberté d'action et rouvrir une partie de l'Europe aux prédicateurs et aux collecteurs de la Croisade en Terre sainte (Berger 1884 : 50). Frédéric II domine une grande partie de l'Italie, a à sa disposition des flottes de bateaux et peut faciliter ou entraver le passage des Croisés, leur donner des vivres et des vaisseaux pour atteindre la Terre sainte (Berger 1884 : 50). Parvenir à une entente entre les parties est donc vital pour la papauté.

En plus d'être au centre des conflits avec Frédéric II, Bari est un archidiocèse majeur dont la juridiction s'étend non seulement sur l'Apulie, mais aussi sur une partie de la Serbie catholique. L'évêché de Kotor¹⁷ situé dans la région de Zeta au Monténégro (Serbie) est placé sous l'autorité ecclésiastique de Bari, les deux villes étant des lieux de culte important pour toute la chrétienté tant catholique qu'orthodoxe. La réconciliation des deux Églises demeure toujours un objectif pour Innocent IV et le sera plus tard pour Urbain IV. Par sa position d'autorité, Bari peut jouer un rôle central lors de négociations dont le but serait de rétablir l'unité dans la chrétienté. La ville est aussi au centre des relations entre la Serbie et l'Apulie. À titre de gardienne des reliques de saint Nicolas, la basilique bénéficie des largesses de la famille royale serbe qui la comble d'objets liturgiques et d'icônes dont certaines sont peintes dans les ateliers de Kotor, centre artistique réputé du Monténégro (figure 2).

Nous reviendrons dans un prochain chapitre sur l'importance des liens entre Kotor et Bari, dernière possession byzantine en Italie méridionale et sur la fondation de nombreux monastères grecs, dont certains seraient occupés par des moines orthodoxes serbes, à l'époque normande.

¹⁷ Aussi nommé Cattaro. Les habitants sont des Cattariotes.

1.5 Jacques de Troyes, pape sous le nom d'Urbain IV

Entre 1253 et 1255, Jacques de Troyes porte le titre d'évêque de Verdun, poste qu'il n'occupera que de façon sporadique. En 1255, le nouveau pape Alexandre IV nomme Jacques de Troyes alors âgé de soixante-dix ans, patriarche latin de Jérusalem. Il n'arrivera en Palestine qu'en 1260 et s'installera à Saint-Jean-d'Acre. Il tente alors de renforcer l'Ordre du Saint-Sépulcre et de restaurer les pèlerinages à Jérusalem. Il retourne bientôt en Italie et rejoint Viterbe où Alexandre IV meurt en 1261. Sans avoir le titre de cardinal Jacques de Troyes lui succède sous le nom d'Urbain IV¹⁸.

Le népotisme n'est pas absent du pontificat d'Urbain IV. Le nouveau pontife fait face à un climat politique orageux et à des tensions religieuses. Son autorité est contestée à la fois par le clergé, les fidèles et les habitants de Rome. Le conflit avec les Hohenstaufen perdure. Face à ces situations problématiques, Urbain IV choisit de nommer des proches, amis et membres de sa famille, à des postes clés. Dans le but d'entrer dans les bonnes grâces du roi Louis IX, il accorde des faveurs spéciales aux membres de la famille royale (Georges 1885 : 176). La présence d'un environnement hostile incite donc le nouveau pape à choisir soigneusement ses collaborateurs :

La lourde machine de la curie romaine nécessitait pour le souverain pontife un entourage de conseillers sûrs et dévoués. Obligé de se créer une clientèle à Rome, Urbain IV en choisit les membres parmi ceux qui l'avaient entouré précédemment, et se les attacha ou du moins récompensa les services rendus (Bresc-Bautier 1973 : 283).

Dès son élection, Urbain IV comble de faveurs et d'argent ses anciens lieux de résidence et d'évêchés ainsi que l'Université de Paris. Les chapitres de Verdun et de Laon se voient gratifier de nouveaux privilèges et indulgences. Il nomme ses neveux à la tête de riches abbayes et accorde à son neveu Ancher, archidiaque de Laon, le titre de cardinal. Ses nominations assurent ainsi à Urbain IV, déjà vieillissant, un environnement plus favorable à l'exercice de son autorité.

En 1262, le pape accorde à la ville de Troyes une somme importante pour assurer la construction de la collégiale de Saint-Urbain dont la basilique est consacrée au pape Urbain 1^{er}

¹⁸ Urbain IV a été nommé pape par un collège de neuf cardinaux dont huit sont présents au moment de l'élection

(222-230), saint patron d'Urbain IV. À l'image de la Sainte-Chapelle de Paris, la basilique comporte de grandes verrières et est un témoin majeur du style gothique rayonnant des églises du nord-est de la France¹⁹. Désirant rendre hommage à sa famille, Urbain IV écrit une bulle le 20 mai 1262 dans laquelle il demande aux moniales de l'abbaye Notre-Dame-aux-Nonnains de Troyes de céder à l'évêché le terrain sur lequel était construit l'ancienne échoppe de son père afin d'y construire la collégiale et ce qui deviendra la basilique dédiée à Saint-Urbain.

Malgré son désir de réunir les églises chrétiennes, orthodoxe et romaine, séparées lors du schisme de 1054 par des dissensions politiques, dogmatiques et liturgiques²⁰ le pontificat d'Urbain IV sera surtout marqué par la continuation de la lutte contre les Hohenstaufen, notamment avec le fils bâtard de Frédéric II, Manfred (1232–1266). Dans un texte *Dicit Jeremias* (6) daté du 25 avril 1264, Urbain IV fixe les termes du mandat donné à un légat, le cardinal Simon de Brie, futur pape Martin IV, pour mener des tractations afin de faire exécuter la sentence prononcée en 1245 par Innocent IV mais jamais mise en œuvre (Théry, Gilli 2010 : 69). Urbain IV meurt en 1264 sans voir réussi à atteindre ses objectifs.

L'importance du rôle joué par le chapitre de Laon dans la carrière ecclésiastique de Jacques de Troyes est incontestable. Pendant treize siècles, se développent à Laon des établissements religieux et scolaires qui contribuent à la richesse et au développement de la ville. Sa position stratégique en fait un des centres du pouvoir royal. L'exposition de la Sainte Face et sa conservation dans le trésor de la cathédrale ont contribué à assurer la pérennité de l'objet malgré les accidents de l'histoire.

¹⁹ Base Mérimée des Monuments historiques de France, référence PA00078261.

²⁰ Parmi les plus importantes dissensions, on compte la question du Filioque, cette mention « et du Fils » ajoutée dans le *Credo* par l'église de Rome au 8^e siècle.

1.6 Laon : un oppidum à la française

J'ai quitté Laon ce matin, vieille ville avec une ancienne cathédrale qui est une autre ville, dedans une immense cathédrale qui devait porter six tours et qui en a quatre, quatre tours presque byzantines à jour comme de flèches du 16^e siècle. Tout est beau à Laon, les églises, les maisons, les environs, tout (Hugo 1910: 30).

C'est dans ces mots que l'écrivain Victor Hugo relate, dans des lettres et croquis qu'il envoie à sa femme Adèle, ses voyages annuels entre 1834 et 1837 dans le nord de la France et en Belgique. Si la ville de Laon a perdu maintenant un peu de son prestige, son village médiéval sauvegardé et son église ont gardé tout leur mystère et leur authenticité.

Située dans le département de l'Aisne dans la région Hauts-de-France, Laon tout comme Montmartre est une butte-témoin. C'est un fragment d'un banc rocheux plus important érodé avec le temps. Le *Laudunum* des Gallo-Romains fut fondé au 3^e siècle de notre ère. Siège épiscopal dès le début du 6^e siècle, Laon est un centre religieux et stratégique de premier plan. Grâce à sa position en hauteur entre Soissons et Reims la forteresse de Laon devient, sous le règne des rois d'Austrasie (511-751) puis des rois carolingiens (751-895), l'une des cités royales. Entre 895 et 991, soit de Charles III le Simple (879-929) à Charles 1^{er} de Lorraine (987-991), Laon sera le lieu d'habitation principal des Carolingiens et deviendra leur dernier refuge. La conquête de Laon par Hugues Capet, roi des Francs depuis 987, marque la fin des Carolingiens et du rôle politique majeur joué par Laon.

En 789, Charlemagne impose la création d'écoles dans les cathédrales et les monastères afin de permettre aux enfants d'accéder à l'éducation religieuse et laïque. On assiste alors à l'émergence de centres culturels et religieux appelés « écoles cathédrales ». L'importante collection de manuscrits du 12^e siècle conservés à la bibliothèque municipale de Laon témoigne de l'intense vie liturgique et intellectuelle locale depuis le 9^e siècle. L'historien médiéviste Jackie Lusse dans sa monographie *Naissance d'une cité : Laon et le Laonnois du V^e au X^e siècle* mentionne la présence à Laon d'une école florissante depuis l'an 700 et qui se développe de façon importante aux 9^e et 10^e siècles (Lusse 1992 : 120).

Bien que situé à l'écart des grands axes économiques entre le 11^e et le 13^e siècle, Laon connaît une période de prospérité importante qui se traduit par l'édification de la cathédrale, du quartier canonial et du siège épiscopal. Avec son école cathédrale, dirigée par Maître

Anselme et son frère Raoul, la ville devient un des centres théologiques et culturels importants d'Occident et rivalise avec les villes de Cologne, Trèves, Metz et Reims. Elle attire des clercs de toute l'Europe (Italie, Angleterre, Lotharingie). Bien que le chapitre cathédral de Laon soit le plus important du nord du royaume de France²¹ dès la fin du 12^e siècle, le rayonnement de l'école de Laon s'éteindra au profit des écoles parisiennes.

Dans *La chrétienté byzantine du début du 7^e siècle au milieu du 14^e siècle*, l'historien médiéviste Michel Kaplan mentionne que le chapitre de Laon codirigé par le roi et l'évêque est un puissant seigneur temporel qui jouit d'une certaine richesse grâce à la possession de terres engendrant des revenus fonciers considérables (Kaplan 1997 : 129). De plus, pour faire suite à la création d'un grand nombre d'établissements religieux d'hommes et de femmes depuis la fin du 7^e siècle, les dons affluent vers les monastères, dont celui de Montreuil.

Les voyages de reliques contribuent également à la renommée et à la prospérité de Montreuil et de la ville de Laon. L'historien Alain Saint-Denis dans son article sur « Le maître autel de la cathédrale Notre-Dame de Laon vers 1165 » rappelle l'importance des collections de reliques²² pour la ville de Laon et la mise en place d'un pèlerinage marial annuel qui assure des revenus importants aux chanoines et aux monastères (Saint-Denis 2011 : 4). L'arrivée en Thiérache et à Laon de l'icône de la Sainte Face donnera également lieu à des pèlerinages par la *Via Francigena* et sur laquelle nous reviendrons. Joyau de la ville, la cathédrale Notre-Dame occupe l'emplacement d'un sanctuaire carolingien construit au 8^e siècle sous l'épiscopat de l'évêque Gerfrid (mort en 800)²³ et d'une église romane édifiée en 1052 et détruite par un incendie en 1112 lors de l'insurrection communale. La cathédrale est reconstruite en 1113 par Barthélemy de Jur, alors évêque de Laon. Des actes de la fin du 12^e siècle inscrits dans le cartulaire (ms.166 bis) et dans l'obituaire de la cathédrale donnent des précisions sur le contexte dans lequel la cathédrale a été construite (Saint-Denis 2009 : 2). L'édification de l'église actuelle débute vers 1155 après celles de Sens, St-Denis et Noyon et se prolongera sur

²¹ En 1182, il compte 82 prébendes soit 22 de plus que le chapitre de Reims.

²² Dont les reliques de saint Bêat, un morceau de la chemise de Notre-Dame, de ses cheveux, un éclat de la Sainte Croix et un fragment de l'éponge de la Passion. Les récits des miracles qui se sont produits lors de ces pèlerinages sont consignés par écrit par les chanoines.

²³ Bien qu'évoquée à plusieurs reprises par les historiens, la présence de Charlemagne à Laon lors de la consécration du sanctuaire carolingien n'est appuyée par aucun document original.

cent ans. L'initiation du chantier précède la construction de Notre-Dame de Paris (commencée en 1163) et celle de Chartres (1193).

De style gothique primitif, la cathédrale construite sur quatre étages présente un chœur hémicirculaire suivant le modèle des églises anglo-normandes. Le programme de sculptures de la façade ainsi que la grande rose du transept nord (dite rose de l'école)²⁴ témoignent de l'importance du chapitre dans l'enseignement des arts libéraux et notamment des sciences du *quadrivium* complétées de la médecine (Saint-Denis 2011 : 3). Le manuscrit l'*Ordinaire de Lisiard* (G 1850, fol. 115v) fait état de la présence fréquente à Laon de l'abbé Suger – constructeur de la basilique gothique de Saint-Denis en 1135 – grand ami de l'évêque de Laon, Barthélemy de Jur. L'on ne peut exclure l'influence personnelle de Suger dans les choix faits à Laon au moment de la construction de la cathédrale (Saint-Denis 2011 : 6)²⁵. Lors de la Révolution, la cathédrale devient un lieu public utilisé à des fins de commerce et d'engrangement. Rendue au culte catholique en 1795, elle sera rattachée au diocèse de Soissons en 1801, perd son titre d'évêché et est réduite à l'état d'église paroissiale. Classée à titre de monument historique en 1840, elle sera restaurée entre 1846 et 1914 à la demande du grand écrivain français et amateur d'archéologie Prosper Mérimée (1803-1870). Quatre papes seront issus du chapitre de Laon²⁶. Parmi eux se trouve Jacques de Troyes, principal protagoniste de l'histoire de la Sainte Face arrivée à Montreuil-les-Dames en 1249. L'abbaye de Montreuil-les-Dames marque donc le début de l'histoire de la Sainte Face en France. Conservée par les cisterciennes jusqu'à la Révolution, l'icône sera transférée dans le trésor de la cathédrale de Laon en 1795.

1.7 Abbaye de Montreuil-les-Dames

L'histoire du monastère de Montreuil, élément central dans l'histoire de l'image de Laon, a été relatée en 1999 par l'historienne des maisons cisterciennes Marie-Noël Bouchard

²⁴ En 1870, l'explosion d'une poudrière fait voler en éclats tous les vitraux de la cathédrale. La rose Nord perd alors la moitié de ses vitraux.

²⁵ Entre autres pour l'autel majeur somptueusement décoré et éclairé qui se détache sur un fond de vitraux, de draperies et de tapisserie de laine.

²⁶ L'Italien Albert de Mora, chanoine de Laon et connu sous le nom de Grégoire VIII en 1187, Giovanni Orsini en 1277 connu sous le nom de Nicolas III et Pierre Roger, pape à Avignon qui deviendra Clément VI en 1342.

qui à partir de lecture de *Vies, Histoire des archevêchés, évêchés et abbayes de France*²⁷ retrace l'histoire de cette abbaye et souligne l'importance du développement du culte à ce portrait du Christ. L'auteure écrit : « Il est une dévotion qui s'est propagée à partir du 13^e siècle, à laquelle les cisterciennes ne sont pas restées insensibles : il s'agit de la dévotion à la Sainte Face » (Bouchard 1999 : 124). Réputée thaumaturge, l'icône attire de nombreux pèlerins à Montreuil et dans les villes environnantes. L'historien byzantiniste Jacques Pycke, biographe d'Herman de Laon, relate la fondation en 1136 par l'évêque de Laon, Barthélemy de Jur, de l'abbaye de Montreuil-en-Thiérache appelée Montreuil-les-Dames (Pycke 1990 : 15). Il s'agit du deuxième monastère de femmes créé parmi un groupe de neuf monastères bénédictins et cisterciens d'hommes dans le diocèse de Laon²⁸. Bernard de Clairvaux (1090-1153) lui-même est chargé d'instituer parmi les nouvelles religieuses la règle cistercienne. Montreuil est située à l'extrémité du diocèse de Laon, aux confins de la Thiérache et du Hainaut près du village de Rocquigny. Le 12^e siècle est le grand siècle du monachisme et celui des ordres nouveaux – cisterciens, prémontrés, chartreux – remplaçant les bénédictins établis en Thiérache depuis le 7^e siècle (Quéguiner 1950 : 80).

Constance Berman, pour sa part, constate que les cisterciens admettent les femmes tard dans le 12^e siècle et seulement sous la pression extérieure (Berman 1999 : 824). Mais, très rapidement, la réputation de l'abbaye de Montreuil s'étend dans tout le diocèse de Laon. On y accueille alors des fillettes dès l'âge de dix ans. Aux 12^e et 13^e siècles, le couvent comptait près de trois cents moniales dont le nombre fut réduit à une centaine, compte tenu de la pauvreté de la communauté. Au 17^e siècle, les moniales ne sont plus qu'une quinzaine (Martinet 1972 : 56)²⁹.

L'arrivée de la Sainte Face à Montreuil-les-Dames et les dévotions qu'elle suscite a été le début d'une période bénéfique pour les moniales et pour la région de Laon.

²⁷ Voir volumes 9 et 10 de *Gallica Christiana Noissima*.

²⁸ Selon les neuf ordres évangéliques, on compte trois de Clairvaux, cinq de Prémontré et un appelé *Monasteriolum*, proche de Clairefontaine (Prémontré).

²⁹ Voir aussi Lecomte 1885.

1.8 La dévotion à la Sainte Face à Montreuil

Dès le début du 13^e siècle sont organisés à Rome des pèlerinages à la Véronique instaurés par Innocent III qui désire en promouvoir le culte qui s'étend alors à toute la chrétienté occidentale. Ces dévotions à la Véronique romaine sont connues des cisterciennes de Montreuil-les-Dames grâce à la réputation de l'image sainte, aux offices en son honneur et aux nombreux pèlerins qui reviennent de Rome et ramènent des images, médailles et autres preuves de leur pèlerinage à la Véronique. Conscientes de cette popularité, les religieuses désirent posséder une copie de la relique romaine. En 1249 répondant à cette volonté exprimée par l'abbesse Sybille, sœur de Jacques de Troyes, arrive à l'abbaye de Montreuil-en-Thiérache une icône de la Sainte Face envoyée de Rome par Jacques de Troyes alors chapelain du pape.

Cependant, il faut attendre le 15^e siècle pour trouver un premier texte relatif à la présence de l'icône à Montreuil. Daté de 1467, ce texte inscrit dans les *Statuts du chapitre général de l'ordre des cisterciens*³⁰ fait état des processions solennelles organisées une fois l'an en l'honneur de la « sainte Véronique » (Grabar 1931 : 9). L'image de la Sainte Face de Laon est alors considérée comme l'équivalent de la relique de Rome tel que souhaité dans la lettre de Jacques de Troyes.

En dépit de l'absence de textes contemporains à l'icône, un portrait du Christ de la fin du 13^e siècle dans le *Psautier – Livre d'Heures* de Yolande de Soissons (MS.M.729A fol.15r, Pierpont Morgan Library) (figure 28) et accompagné d'un texte de prière à la Véronique de Rome peut avoir eu comme référence l'image de Laon (Wolf 1998 :171). Karen Gould, dans son étude *The Psalter of Hours of Yolande de Soissons* note que malgré le fait que l'enluminure ne soit pas une copie de l'image de Laon, il existe des ressemblances significatives entre les deux images. Les têtes sont allongées et étroites et les cheveux couvrent les oreilles selon un modèle semi-circulaire. Les techniques de modelage partagent la même transition de tons et les sourcils en forme de V se prolongent en une ligne droite claire qui descend la ligne centrale du nez. Les pommettes et le menton présentent des taches claires. Dans les deux images, la tête du Christ se détache du fond et n'est pas attachée au cou ou aux épaules (Gould 1978 : 92-93). L'historien Jean-Marie Sansterre abonde dans le même sens :

³⁰ *Statuta capitulorum generalium Ordinis cisterciensis* (1717 : 1622).

La miniature se réfère certes à la Véronique de Rome comme le montre la prière retranscrite sur la page en regard; mais une comparaison stylistique avec la Sainte Face de Laon s'est révélée assez significative pour qu'on ait pu proposer de reconnaître dans celle-ci "an immediate visual source" (Sansterre 2008 : 278).

La ressemblance stylistique entre les deux images, la proximité des dates et les textes relatifs aux dévotions entourant l'icône appuient la thèse d'une présence de la Sainte Face en France au 13^e siècle.

L'icône, conservée durant plusieurs siècles par les religieuses, est l'objet de pèlerinages et d'un culte particulier au même titre que les reliques mariales conservées dans la cathédrale de Laon, centre important de pèlerinages dès le 11^e siècle (Grabar 1931 : 10). Dans *Les Commanderies de l'Hôpital en Picardie*, l'historienne Valérie Bessey raconte les terribles épidémies de peste qui ravagent la région entre 1490 et 1495 et lors desquelles l'icône était promenée de paroisse en paroisse à titre de mesure prophylactique (Bessey 2005 : 46).

Face à l'afflux de pèlerins, le chapitre général de Montreuil ordonne aux cisterciennes de limiter les processions dédiées à la Sainte Face à l'intérieur du cloître et d'exposer la relique uniquement le dimanche qui suit l'Octave des saints apôtres Pierre et Paul³¹. Jusqu'en 1628, les fêtes de la Sainte Face sont célébrées dans la cour de l'abbaye de Montreuil-les-Dames. En 1636, suite à l'invasion espagnole, les religieuses doivent quitter l'abbaye emportant avec elles la lettre de Jacques de Troyes et la Sainte Face. Ce départ est documenté par le bénédictin Robert Wyard (1638-1714) dans *Histoire de l'abbaye Saint-Vincent à Laon* écrite et annotée en 1680, mais complétée en 1858 par les abbés Cardon et Mathieu. Wyard y raconte la fuite des cisterciennes vers des abris successifs dans la région de Laon (Wyard 1858 : 210-21 [1680]). En 1990, le récit est repris par l'historien Jean-Michel Schill dans son livre *l'Abbaye de Montreuil* qui relate, à partir des Archives départementales de l'Aisne, l'histoire du monastère après son transfert à Laon jusqu'à la Révolution (Schill 1990 : 347).

Vers 1650, réfugiées à Chantrud près de Laon, les religieuses doivent à nouveau quitter leur abri. Elles sont alors accueillies par l'évêque de Laon, César d'Estrées qui les installe

³¹ Fête religieuse en juillet et qui correspond à peu près au moment de la signature de la lettre de Jacques de Troyes et à la date de l'envoi de l'icône à Montreuil-les-Dames.

dans une ancienne léproserie du faubourg de Laon à la Neuville-sous-Laon. En souvenir de leur abbaye de Montreuil-les-Dames, les religieuses rebaptisent la léproserie sous le nom de Montreuil-sous-Laon. Au 17^e siècle, des indulgences seront accordées aux pèlerins par les papes Alexandre VIII et Innocent XI afin d'encourager la continuité des pèlerinages à la Sainte Face. Des sportelles étaient fabriquées et distribuées aux pèlerins (Grabar 1931 : 9). Les dévotions et pèlerinages à la Sainte Face reprennent ainsi jusqu'à la Révolution. C'est sans aucun doute à cette popularité de l'icône que nous devons sa conservation au moment de la Révolution française.

1.9 Vie de l'icône de Laon après la Révolution

Au cours de la Révolution de 1789, la Constituante décrète la prohibition des vœux monastiques et la suppression des ordres et congrégations religieuses. Cette décision aura un impact important sur l'icône qui sera éventuellement confisquée comme bien appartenant à la nation. En 1791, un dernier pèlerinage, protégé par des forces armées, est organisé à l'abbaye de Montreuil-sous-Laon.

En 1792, l'administration révolutionnaire vote la sécularisation de l'abbaye de Montreuil-sous-Laon. Les religieuses quittent l'abbaye, abandonnant l'icône, mais gardant en leur possession la lettre de Jacques de Troyes. L'icône devient alors au centre de combats juridiques entre les diverses communes qui revendiquent toutes la possession de la Sainte Face.

Devant ces conflits, l'icône est transférée en décembre 1792 dans l'Église Saint-Nicolas de La-Neuville-sous-Laon où elle fut mise sous scellé. Face aux menaces de représailles des marchands, l'icône est portée au tribunal où l'administrateur du district de Laon, François Lobjoy (Lobjeois) décide de la cacher sous des papiers au fond d'un placard. Elle y restera deux ans. En 1795, le Directoire permet l'ouverture de quelques églises. Le 7 décembre, l'icône est placée derrière le maître autel de la cathédrale. Longtemps présentée dans un retable, elle est désormais exposée au-dessus de l'autel du transept nord de la cathédrale de Laon.

Les cisterciennes conservent l'original de la lettre de Jacques de Troyes jusqu'au début du 19^e siècle (voir note 7). On ignore ce qu'il en est advenu ensuite. Cette perte de l'original

de la lettre de Jacques de Troyes appauvrit profondément nos connaissances sur l'icône aujourd'hui.

Si l'origine de l'icône demeure sujette à des questionnements et donne naissance à des théories non vérifiables, l'image en tant qu'objet présente des particularités et des caractéristiques propres aux représentations d'un *Mandyllion* typique d'une Sainte Face orientale. Pour tenter de retracer le parcours de l'icône et d'identifier son origine, il importe de procéder à une analyse stylistique et iconographique ainsi qu'à des analogies avec des images connues de Saintes Faces. Des comparaisons avec le *Mandyllion* d'Édesse, le *Keramion* et celle de la Véronique de Rome confirment une origine orientale donc byzantine de l'image, mais ne nous renseignent pas sur le lieu de fabrication de l'icône. L'étude des inscriptions en slavon et en grec, sources de controverses entre érudits, peut éventuellement orienter nos analyses vers une origine slave de l'icône. Cette inscription slavonne et la présence à Bari d'une icône serbe (figure 2) seront en fait, les points de départ d'une recherche sur une dynastie serbe appelée les Nemanjić à l'origine de l'arrivée en Serbie de peintres grecs de Constantinople et grands donateurs d'objets liturgiques à la basilique Saint-Nicolas-de-Bari.

Chapitre 2 : L'icône de la Sainte Face, description et analyse

Dans son livre consacré à l'étude stylistique et iconographique de la sainte image de Laon, André Grabar souligne la particularité de cette icône arrivée dans le nord-est de la France en 1249 en provenance vraisemblablement d'un pays slave non identifié :

La Sainte Face de Laon est une vraie œuvre d'art. Son intérêt archéologique est considérable. Le sort particulier de cette œuvre slave [...] mérite une attention spéciale. Enfin, elle doit être mentionnée dans l'histoire de la slavistique en France [...]. L'image de Laon appartient au petit nombre des icônes orthodoxes dont on peut suivre l'histoire pendant plusieurs siècles (Grabar 1931 : 5-6).

Ce texte de Grabar demeure un incontournable et des analyses récentes menées entre 1989 et 1990 par le Service de restauration des peintures des musées nationaux et relatées par la conservatrice Caroline Piel ont permis une mise à jour des informations sur les matériaux utilisés et l'état de conservation de l'icône.

L'icône a été exposée en 2004 au Metropolitan Museum lors de l'exposition *Byzantium : Faith and Power*. La notice du catalogue rédigée par Annemarie Weyl Carr mentionne que ce portrait du Christ fait partie des quelques œuvres les plus représentatives des images saintes byzantines et qu'elle puise son authenticité dans les racines profondes de la tradition byzantine, soit le *Mandyllion* (Weil Carr 2004 : 174) et son pendant, le *Keramion* sur lequel nous reviendrons.

Dès le 17^e siècle, des querelles entre érudits éclatent autour de la traduction de l'inscription slavonne de l'icône, laquelle semble confirmer l'intervention d'un artiste slave dans l'écriture en caractères cyrilliques. Les avis des historiens demeurent partagés sur la question. Certains appuient une origine slave, un autre favorise une origine constantino-politaine. La question demeure ouverte, mais la présence en France de cette image orientale aiguille nos recherches vers les diverses iconographies des Saintes Faces dont le *Mandyllion* modèle de la Sainte Face de Laon et son équivalent romain La Véronique. L'étude stylistique et l'iconographie de l'image de Laon confirment cette affiliation à l'image byzantine de la Sainte Face appelée *Mandyllion* d'Édesse.

2.1 Description de la Sainte Face de Laon

L'icône (figure 1) mesure 44,1 cm de hauteur par 40,1 cm de largeur et est creusée en forme de cuvette avec des bords de 2,5 cm d'épaisseur. Elle est peinte à la tempera sur deux planches de cyprès³². Citant le rapport du Centre technique du bois, Caroline Piel écrit : « Ainsi l'essence de bois a été identifiée [...]. Il s'agit de cyprès. [...]. C'est un bois nouveau de très mauvaise qualité, nerveux et réactif, qui a été aminci de deux à trois millimètres, probablement en 1982 lors de la pose du parquetage » (Piel 1996 : 334). L'icône aurait, selon Grabar, été restaurée une première fois à une époque indéterminée (Grabar 1931 : 5). Non documentée, cette restauration aurait consisté à coller deux bandes de toile sur le revers de l'icône afin de protéger une fente en longueur présente dans le bois.

L'analyse scientifique effectuée par Piel a montré que la technique picturale employée est très ancienne. L'utilisation de la colle pour la couleur ivoire de l'arrière-plan de même que le liant à l'œuf pour la couche picturale confirment son ancienneté vers le 12^e ou 13^e siècle. Cette datation est appuyée par la présence d'un mélange de pigments et de terre, notamment la terre verte, la « *terra verde* », appliquée en sous-couche sous le visage, la chevelure et la barbe du Christ. Le visage est quasiment intact. Le revers, non peint, est lisse et ne porte ni dessin ni inscription.

La couleur foncée de la peau et des cheveux alterne avec la couleur claire du fond, augmentant ainsi l'intensité de l'expression et du regard tourné vers la gauche. Un nimbe cruciforme, tracé par une simple ligne rouge, entoure la tête du Christ. À l'intérieur de ce nimbe, un double trait rouge limite les contours de la croix. Chaque bras de cette croix porte un cercle rouge qui représente une pierre précieuse. Chacun des cercles est à son tour entouré de points bleus rehaussés de blanc imitant également des pierres précieuses en coupe cabochon.

Contrastant avec la Sainte Face elle-même, la représentation du linge – ou mouchoir – qui compose l'arrière-plan est d'une grande simplicité. Le tissu recouvre en grande partie l'espace autour de la tête du Christ, à l'exception du cadre. La surface du tissu ne présente

³² Grabar avait faussement identifié le bois comme étant du pin.

aucun pli. Un dessin simple de treillis est figuré: des traits jaunes se croisent en formant des losanges et à l'intérieur desquels l'artiste a tracé des lignes au motif schématisé. Les intersections des losanges sont marquées par de petits cercles bleus. Une rangée de franges en rouge et bleu avec un nœud à leur extrémité s'aligne au bas du mouchoir.

Une étude attentive de l'image montre la présence (figure 4) de deux types de clous minuscules – les uns en cuivre doré, les autres en fer rongé par la rouille – enfoncés dans le bois et plus nombreux autour de la tête du Christ (Grabar 1931 : 7). Grabar croit à la présence possible, à une époque non définie, d'un recouvrement métallique de l'icône. On ignore tout de ce premier revêtement de l'image. Les clous en cuivre doré, plus récents, pourraient correspondre à ceux du revêtement commandé en 1670 par Catherine de Longueval, alors abbesse de Montreuil et qui sera détruit en décembre 1793 au moment de la Révolution (Dufrenoy 1887 : 182).

Dans son article sur l'état de l'icône de la Sainte Face, Piel note que malgré des travaux de restauration menés en 1982³³ et portant essentiellement sur le support, l'icône continue de se dégrader (Piel 1996 : 334). De nouveaux travaux s'avèrent donc nécessaires. Piel donne une idée de l'ampleur des interventions menées dans les ateliers spécialisés des Musées nationaux à Versailles placés sous la responsabilité des Affaires culturelles de Picardie. On procède à divers examens : radiographies, photographies en lumière directe, rasante, sous fluorescence d'ultraviolet et sous rayonnement infrarouge (Piel 1996 : 334-335). Lors de cette dernière restauration, l'icône a été placée dans une vitrine étanche à hygrométrie stabilisée et a retrouvé sa place dans le transept nord de la cathédrale de Laon.

On note dans le haut et le bas de l'icône (figure 1) deux inscriptions – une en grec, l'autre en slavon ancien – tracées avec un vermillon dilué et dont la graphie des caractères, leur grandeur inégale et l'irrégularité de la ligne témoigneraient d'un travail hâtif et négligé, peut-être décoratif (Grabar 1931 : 5). Au 18^e siècle, la traduction de l'inscription en slavon a été à l'origine de plusieurs discussions entre linguistes et savants.

³³ Nous n'avons pas eu accès au rapport d'analyse de 1982. Cependant, le rapport de Caroline Piel fait mention de la présence d'un parquetage posé au verso de l'icône dans le but de le stabiliser. Ce parquetage a été retiré lors des dernières restaurations de 1988-90.

2.2 La querelle des inscriptions

La présence sur l'icône de deux inscriptions différentes, l'une grecque et l'autre slavonne – pourrait permettre de mieux en comprendre l'origine et le parcours avant son arrivée en France au 13^e siècle. Les inscriptions grecques de chaque côté de la tête du Christ³⁴ – *IC* et *XC* – sont les christogrammes les plus utilisés dans la chrétienté orientale. Elles identifient le personnage, c'est-à-dire le Christ. La seconde inscription, dans la partie inférieure de l'image est en slavon d'église, principale langue liturgique orthodoxe dans les pays slaves. On y lit *Obraz Gospoden' Na Ubrus*³⁵ qui est traduite ainsi : « L'image du Seigneur sur un linge ». Fidèle à la tradition byzantine, l'inscription décrit la scène représentée. La traduction de cette dernière inscription a posé plusieurs problèmes aux historiens entre le 17^e et le 19^e siècle. Pour certains, l'inscription relevait des formules magiques des gnostiques, pour d'autres, elle était en grec modifié.

C'est le professeur français Honoré de Sainte-Marie (1651-1729) qui, le premier, identifie l'inscription slavonne. Le débat fut tranché par l'homme d'État et diplomate russe, le prince Boris Kourakine (1676-1727), beau-frère du tsar Pierre le Grand alors en visite à Paris en 1696-1697. Le prince répondit par écrit que les caractères étaient slavons et qu'ils signifiaient : le portrait du Sauveur ou du Seigneur imprimé sur le mouchoir, bandeau ou couvre-chef de la Véronique (Lecomte 1885 : 13)³⁶.

En dépit de l'inscription en slavon, il demeure difficile d'identifier de façon certaine l'origine de l'icône et Grabar expose le problème épineux de la diversité stylistique de l'art byzantin des 12^e et 13^e siècles. Deux éléments expliquent peut-être le phénomène: la variété des productions byzantines (fresques, miniatures, icônes) serait le signe d'une vie artistique intense dans les provinces orthodoxes ou alors les œuvres seraient peu liées les unes aux autres, faute d'une tradition établie et stable. Dans ce dernier cas, les monuments, miniatures

³⁴ IHCOYC XPICTOC (Jésus-Christ) est souvent abrégé à IC XC.

³⁵ L'historienne d'art spécialiste de l'art ancien russe, Engelina Smirnova me souligne la particularité de l'inscription. Présente dans les miniatures et les fresques murales byzantines et slaves (bulgares, serbes), on la retrouve écrite sur les icônes russes sous la forme « *Obraz Spasov* » (non faite de main d'homme). À ses yeux, l'inscription sur l'icône de Laon se rapproche de la tradition russe des icônes. De même, le style de l'icône, possiblement du deuxième quart du 13^e siècle, est semblable à celui retrouvé dans les régions russes du sud-ouest de la Russie. Communication personnelle.

³⁶ Voir Expilly 1766; Desaint 1718; Dufrenoy 1887; Grabar 1931; Sansterre 2007; Malgouyres 2015b.

et icônes semblent largement tributaires d'importations de modèles ou d'objets et donc liés à des traditions étrangères auxquelles les Slaves ont recours. De plus, la majorité des peintures du 12^e siècle, conservées dans les pays slaves, semblent d'origine grecque, Grabar favorise donc la seconde approche et hésite à accoler à l'icône une origine précise, qu'elle soit serbe, bulgare ou russe (Grabar 1931 : 20). Cependant, les opinions des historiens de l'art divergent encore aujourd'hui.

Pour sa part, l'historien de l'art Philippe Malgouyres croit plutôt à une origine constantino-politaine de l'icône et rejette l'idée d'une origine slave. Lors d'une communication prononcée à la Société nationale des antiquaires de France le 11 mars 2015³⁷ l'auteur mentionne avoir la conviction que l'inscription en slavon correspond à une seconde phase de la vie de l'icône, entre sa réalisation et son arrivée en France, phase qui correspond à son passage dans le monde slave. Malgouyres déclare : « Il nous semble que nous pouvons désormais franchir le pas, oublier cette hypothétique origine slave pour nous tourner vers Constantinople » (Malgouyres 2015b : 12)³⁸. L'icône serait antérieure au 12^e siècle.

Cependant les recherches portant sur les transferts byzantins dans les pays slaves, particulièrement en Serbie, aux 12^e et 13^e siècles, se multiplient. Des ouvrages d'historiens serbes, dont celui de Sima Ćirković (1992) qui a publié une monographie sur *La Serbie au Moyen Âge* ou les études d'historiens de l'art comme celle de Svetozar Radojčić (1961) sur les icônes de Serbie et de Macédoine permettront peut-être de mieux comprendre les possibles liens entre l'inscription slavonne de l'icône de Laon et une origine serbe.

L'historienne byzantiniste Cécile Morrisson dans son article « Byzance au-delà des idées reçues » relate l'importance des apports culturels et linguistiques dans l'Empire byzantin et les déplacements artistiques en Italie et dans les pays slaves périphériques provoqués par la désintégration de l'Empire après la Quatrième Croisade (Morrisson 2013 : 306). La thèse d'Anthony Cutler sur la *Maniera Greca* en Italie et en Serbie démontre l'importance du rôle joué par les artistes grecs dans la diffusion d'un art monumental inspiré de Byzance

³⁷ À notre connaissance, cette communication n'a pas encore fait l'objet d'une publication scientifique, mais le texte *De l'origine et de la fortune de l'icône de la Sainte Face de Laon* a été diffusé sur le site <https://www.academia.edu/1710705>. Consulté le 5 novembre 2016.

³⁸ En 1979, les ambassadeurs yougoslaves à Paris se sont déplacés à Laon accompagnés par Mme Mirjana Lubinkovic, conservatrice du Musée national de Belgrade et spécialistes des icônes serbes qui confirme une origine serbe de l'icône (Martinet 1988 : 29).

particulièrement à Venise et en Serbie (Cutler 1963 : 25). De plus, dans les églises et les monastères serbes, on note une correspondance évidente entre les icônes et l'art monumental (Radojčić 1972 : 2). Ce sera le cas des *Mandylia* présents dans plusieurs églises serbes (Grabar 1931 : 16). Deux moments phares, la prise de Constantinople en 1204 et l'arrivée en Serbie d'artistes grecs marquent les débuts de cette collaboration artistique entre la Serbie et Byzance. Cette question sera soulevée dans la dernière partie de notre mémoire.

Les peintures murales et les icônes byzantines dont la Sainte Face de Laon fait partie présentent des caractéristiques communes restées inchangées durant des siècles et qui se répandent à travers tout l'Empire et les pays limitrophes, grâce en partie aux déplacements des artistes grecs.

2.3 Les icônes byzantines

L'Empire byzantin dont l'histoire s'étend sur plus d'un millénaire commence dans l'antiquité tardive (v. 330) et prend fin en 1453 avec la chute de Constantinople aux mains des troupes ottomanes de Mehmed II. Entre le 9^e et le 15 siècle, l'Empire est réduit à l'Asie Mineure et partage la péninsule balkanique avec les tribus slaves (Grabar 1953 : 162). Cependant, Byzance demeure le foyer de diffusion hellénistique et chrétienne. La langue grecque s'impose comme la seule langue de l'administration et de l'Église face au latin, mais l'Empire byzantin a toujours encouragé l'utilisation des langues locales pour la liturgie, dont le slavon devenu la langue liturgique des Slaves présente dans l'une des inscriptions sur la Sainte Face de Laon.

Dans son article « The Status of Holy Faces in Byzantium », l'historienne de l'art Betsy Chunko souligne qu'une des caractéristiques des images byzantines est la simplicité de leur exécution qui permet de transcender les limites de la matérialité (Chunko 2011 : 88-89). En d'autres mots, cette simplicité d'exécution cache une réalité théologique complexe et qui mène à une interaction entre l'icône et son environnement et constitue, selon ses mots, un paradoxe entre la simplicité visuelle et la signification riche de l'icône, interface entre le monde terrestre et le monde céleste et élément essentiel des pratiques religieuses orthodoxes.

Abordant le côté visuel de l'art byzantin à travers les siècles, l'historienne de l'art et byzantiniste Ioli Kalavrezou dans son article « Images du sacré à Byzance » rapporte que les

Byzantins ont développé dans leur art religieux un langage visuel simple et très précis, resté constant pendant des siècles. L'auteur mentionne que « Les types iconographiques immuables qui ont été développés [...] créaient un monde universel d'images et de symboles qui est devenu l'expression visuelle du sacré pour les Byzantins » (Kalavrezou 2013 : 117-118). Cette continuité iconographique répond à certaines règles dont la plus importante est que l'art donne au spectateur des indices ou le guide sur la façon dont une image doit être lue et crée ainsi un monde visuel qui permet au croyant d'établir un lien direct avec le divin. Dans son livre *Le rayonnement de Byzance*, l'historienne de l'art et byzantiniste Tania Velmans souligne que les artistes byzantins et principalement les peintres d'icônes sont à la recherche de la forme parfaite, capable d'exprimer la Beauté infinie de Dieu et « s'apparentant à une apparition divine adaptée à nos yeux charnels » (Velmans 2006 : 41).

Kalavrezou dans son article « Luxury Objects » du catalogue de l'exposition *The Glory of Byzantium* tenue au Metropolitan Museum en 1997, souligne que Byzance est reconnue pour la production d'objets luxueux comme les bijoux, les tissus précieux ou les manuscrits (Kalavrezou 1997 : 219). Mais l'art byzantin n'est pas seulement un art impérial ou un art religieux, mais est également un art populaire, proche du quotidien des croyants et dont témoigne la nombreuse production d'icônes dont nous possédons encore des exemplaires. Si aujourd'hui l'icône est le plus souvent associée à des peintures sur bois, à l'époque byzantine, plusieurs matériaux comme le marbre, l'ivoire, la céramique, les émaux, le textile et les fresques monumentales sont utilisés par les artistes byzantins pour créer des icônes.

Pour sa part, Annemarie Weil Carr confirme dans « Popular Imagery », du même catalogue qu'une partie importante des icônes produites à Byzance sont de petite taille et destinées à un usage privé (Weil Carr 1997 : 115). L'icône n'est donc pas réservée uniquement aux membres de l'aristocratie ou aux églises et monastères. Elle fait partie des dévotions personnelles, occupant souvent un espace réservé dans les maisons. Peintes à l'encaustique ou à la tempera, elles sont pour la plupart mobiles et transportables. Le prototype de l'image est utilisé pour les copies et cette fidélité au modèle restera la caractéristique de base de l'art byzantin durant toute la période. Une des icônes parmi les plus connues du monde orthodoxe et aussi une des plus anciennes est celle du Christ *Pantocrator* (figure 5) conservée au

monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï³⁹ en Égypte et peinte probablement selon l'historien de l'art Kurt Weitzmann, à Constantinople au 6^e siècle (Weitzmann 1976 : 13). Le visage portant barbe⁴⁰ et cheveux longs démontre une intention de codifier les traits du Christ et de le transformer, selon Velmans en « une apparition hiératique [...] une sorte de synthèse de l'humain non soumis à l'abstraction en vue de le spiritualiser » (Velmans 2006 : 14).

La Sainte Face de Laon demeure une rare copie d'un portrait du Christ datant du 12^e ou 13^e siècle issu de la tradition byzantine. Les autres exemples qui subsistent viennent de la Russie, de régions ayant résisté aux invasions mongoles du 13^e siècle, soit de Novgorod, Jaroslav ou encore Rostov ou Souzdal (Velmans 2006 : 67-69). L'icône de la Sainte Face de Novgorod (figure 15) conservée à la Galerie Tretyakov de Moscou (Réf. 14245) en est un exemple phare. Malgré l'absence de documents attestant de son origine, la qualité et le style de l'icône laissent à penser qu'elle serait plutôt constantinopolitaine que russe (Velmans 2006 : 69).

L'icône se définit sous plusieurs formes et usages et montre une grande adaptabilité : étendard ou *palladium* lors des batailles, fresques narratives qui décrivent des scènes comme la Naissance du Christ (figure 6) ou de l'Assomption de la Vierge (figure 7), pendentifs, sceaux, monnaie. De plus, il existe plusieurs types d'icônes. Les icônes dites miraculeuses sont considérées comme thaumaturges. Parmi ces icônes, on retrouve la Sainte Face de Laon (figure 1), l'icône en mosaïque de la Vierge *Hodigitria* (figure 8), datée du 12^e siècle, et ses variantes – la Vierge d'Iverie ou la Vierge de Jérusalem – les nombreuses icônes de saint Nicolas de Myre (figure 9) dont le culte est très répandu dans toute l'Orthodoxie depuis le 12^e siècle ou encore celles de saint Sava (figure 10) et saint Siméon vénérés en Serbie. Ces icônes miraculeuses sont à l'origine de guérisons individuelles ou collectives ou encore, elles ont comme caractéristiques d'avoir été trouvées lors de circonstances particulières, dans un champ, une forêt, ou transportées par le courant d'une rivière et découvertes par hasard par un habitant de la région (Čistjakov 2005 : 1).

³⁹ Le monastère du Sinaï en Égypte – construit par l'empereur Justinien vers 548-65 – conserve une collection importante d'icônes datant de la construction du monastère et épargné, grâce à son isolement et à sa renommée, de la crise iconoclaste du 8^e siècle.

⁴⁰ Ce modèle s'est imposé face au Christ imberbe au visage joufflu qui dominait alors dans les portraits du Christ.

Il existe également des icônes appelées acheiropoïètes ou « non faites de main d'homme ». Parmi ces images « faites de la main de Dieu », trois nous intéressent particulièrement : le *Mandyllion*, le *Keramion* et la Véronique. Un trait commun unit ces trois images saintes : elles ont l'habileté de se reproduire elles-mêmes miraculeusement. Nous reviendrons sur les caractéristiques particulières du *Mandyllion* (figure 11 et figure 12) dont la Sainte Face de Laon est une copie, du *Keramion* (figure 13) et de leur homologue romain, la Véronique (figure 14).

Suivant une tradition byzantine remontant au 10^e siècle, les icônes étaient souvent recouvertes d'un revêtement métallique. Le rôle joué par ces revêtements d'or ou d'argent est considérable tant au niveau des croyances que des perceptions des fidèles qui prient devant l'icône.

2.4 Les revêtements métalliques

L'existence de clous sur la surface de l'icône de Laon (figure 4) atteste de la présence antérieure de revêtements métalliques différents. Si celui commandé par l'abbesse de Longueval, morte en 1679 est confirmé par des écrits⁴¹ l'occurrence antérieure d'un revêtement – peut-être déjà en place à l'arrivée de l'icône en France – n'est signalée dans aucun document. Les premiers textes connus mentionnant la présence de l'icône à Montreuil datent du 15^e siècle et ne font pas état de l'existence d'un revêtement. Seuls les clous anciens témoignent de cette présence probable.

Jannic Durand dans son article « Metal Icon Revetments » retrace l'historique et l'importance des revêtements métalliques sur les icônes byzantines. Parlant de leur origine, Durand souligne que dès le 10^e siècle, les icônes peintes sur bois ou exécutées en d'autres matériaux ont été dotées de revêtement de métal précieux et plus tard, enrichies par des nimbes et autres détails en or, argent ou émail (Durand 2004 : 266). Faisant référence à l'inventaire des trésors et du contenu de la bibliothèque de Patmos en Grèce mené en 1200⁴² Durand note que l'inventaire comprend des listes d'icônes conservées dans les chartres

⁴¹ *Oraison funèbre de Mme Catherine de Longueval, abbesse de Montreueil Les Dames prononcée en l'église de l'abbaye de Montreuil par M.V.C.D.L.B.E.T. (1679).*

⁴² Voir Astruc 1981.

fondatrices de plusieurs monastères et qui attestent de l'existence dans les églises d'icônes couvertes de revêtement métallique avant le 11^e siècle.

Cette coutume byzantine s'est intensifiée dans la seconde moitié du 13^e siècle et s'étendra bientôt dans tout le monde orthodoxe. Ce revêtement d'or, d'argent et occasionnellement de perles et de pierres précieuses, en plus de protéger les icônes en augmente la valeur. Le revêtement ne permet pas d'identifier l'année de fabrication de l'icône car un intervalle de temps peut séparer la date d'exécution d'une icône et la mise en place d'un revêtement. Les revêtements présentent, selon Durand, un avantage certain. Considérés comme partie intrinsèque du trésor religieux, ces revêtements peuvent être en cas de nécessité absolue partiellement ou entièrement retirés des icônes et être fondus et réservés à d'autres usages (Durand 2004 : 245). Ce fut le cas du revêtement du 17^e siècle de la Sainte Face de Laon qui fut enlevé et fondu au moment de la Révolution française.

Des recherches récentes dont celles de Kalavrezou (2013) et de l'historienne byzantiniste Bissera Pentcheva (2014) montrent le rôle majeur joué par ces revêtements au niveau théologique et populaire surtout lors de manifestations liturgiques au cours desquelles tous les sens étaient sollicités. La lumière qui frappe les icônes et les éléments architecturaux souvent décorés de dorures augmente l'expérience du sacré et est perçue par les croyants comme émanant d'une lumière divine. On peut logiquement penser que les revêtements qui décoraient l'icône de Laon à diverses époques de son histoire répondaient aux mêmes besoins et étaient l'objet d'une semblable vénération avant et après son arrivée en France en 1249.

Mais indépendamment du revêtement métallique, l'importance de la représentation iconographique du *Mandylyon* dans l'Orthodoxie et dont la Sainte Face de Laon est une copie est considérable. Issue d'une tradition orientale datant du 5^e siècle, ce portrait du Christ s'accompagne souvent d'une autre image miraculeuse, appelé *Keramion*.

2.5 Le *Mandylyon* et le *Keramion*

L'iconographie des Saintes Faces varie selon l'origine traditionnelle de l'image. La plus ancienne tradition, celle du *Mandylyon* (figure 12 et figure 16), issue d'une légende chrétienne orientale apparaît vers le 5^e siècle de notre ère et est à la base des Saintes Faces d'inspiration byzantine. Dans son ouvrage *Image et Culte*, Hans Belting écrit que depuis le 10^e

siècle « le *Mandyliion*, image relique originelle, a donné lieu au développement d'un portrait idéal, la Sainte Face, à l'origine d'un canon esthétique général dont l'image de Laon constitue un exemple parfait » (Belting 1998 : 292). La seconde classe d'images saintes plus récente se développe à partir du 13^e siècle et est une adaptation chrétienne romaine du *Mandyliion*. C'est l'image de la Véronique ou Voile de Véronique dont une copie de 1240 du *Psautier d'Oxford* (Arundel 157 fflv-2) accompagnée d'une prière à la Véronique et attribuée à Matthieu Paris est conservée à la British Library de Londres (figure 14).

La tradition du *Mandyliion*, littéralement le mouchoir, aujourd'hui Şanlıurfa au sud-est de la Turquie, est liée à la légende du roi Abgar (13-50 ap. J.C.) rapportée par l'historien chrétien – et iconophobe⁴³ – Eusèbe de Césarée (265-339) dans son *Histoire ecclésiastique* (HE-1.13.5-1.13.22)⁴⁴ et repris dans *La Doctrine de l'apôtre Addai*⁴⁵, texte apocryphe syriaque écrit dans la première moitié du 5^e siècle. C'est à ce moment que la légende du portrait peint du Christ émerge dans les textes.

Au fil du temps, plusieurs versions de la légende se précisent. La version reconnue par les historiens⁴⁶ raconte qu'Abgar, souffrant d'une maladie incurable (probablement de la lèpre), envoie son messager Ananias (ou Hanan) porter une lettre à l'homme nommé Jésus qui vit à Jérusalem et qui est reconnu comme thaumaturge. Le roi l'invite à séjourner à Édesse, espérant être guéri. La légende fixe cet événement à quelques jours de la mort de Jésus. Le Christ décline l'invitation mais écrit une lettre à Abgar et promet de lui envoyer un de ses apôtres – Thaddée. Devant ce refus du Christ de se rendre à Édesse, Ananias décide alors de peindre le visage du Christ pour le ramener à Abgar. Il en est incapable. Devant l'impossibilité du peintre à le dessiner, Jésus prend un linge, essuie son visage, imprimant celui-ci sur le

⁴³ Eusèbe écrit : « Dieu, bien qu'incarné n'a pas de visage. [...]. La vénération des images est un reste de l'idolâtrie ». (P.G.20, 1545 ss.). Dans son récit de la légende, il ne fait mention que d'une lettre envoyée par Jésus au roi.

⁴⁴ Voir Barnes 1980.

⁴⁵ Le manuscrit ms.Petersburg/Leningrad N.S. 4 est conservé à la bibliothèque Saltykov-Scedrin de Saint-Pétersbourg. Rassemblé et édité en syriaque et en anglais par Phillips 1876.

⁴⁶ La légende a été reprise par plusieurs historiens modernes. Voir entre autres, Malgouyres 2015a; Belting 1998; Patlagean 1995; Wolf 1995; Cameron 1983; Grabar 1931.

linge. Ananias retourne à Édesse avec ce linge miraculeux et le remet au roi qui à son contact est miraculeusement guéri.

Cette scène est représentée sur un panneau d'un triptyque du 10^e siècle conservé au monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï. La Présentation du *Mandyllion* au roi Abgar (figure 17) montre l'arrivée du *Mandyllion* à Édesse. Un linge sur lequel apparaît le *Mandyllion* semble entourer le torse du roi Abgar assis sur son trône avec, à ses côtés, le peintre messager Ananias. L'apôtre Thaddée, envoyé par Jésus pour le représenter auprès du roi, occupe le coin supérieur gauche du panneau (figure 18).

Après la réception du *Mandyllion* et dans le but d'assurer la protection de la ville d'Édesse, le roi Abgar installe le *Mandyllion* dans une niche placée au-dessus de la porte de la ville, remplaçant ainsi une idole païenne. Lors de l'invasion perse au 6^e siècle, l'image miraculeuse est emmurée afin de la protéger de la destruction. À partir du 11^e siècle, apparaît dans les décorations d'églises, à côté du *Mandyllion*, le *Keramion* (figure 13) ou « la céramique », résultat d'une duplication miraculeuse de l'image sainte d'Édesse sur la tuile céramique qui la protège.

Après l'offensive byzantine de 944 et la prise d'Édesse par l'empereur byzantin Romain 1^{er} Lécapène, le *Mandyllion* et la lettre d'Abgar seront transférés en grande pompe à Constantinople. L'historienne de l'art, Evelyne Patlagean raconte avec quelle solennité les autorités byzantines entourent la translation du *Mandyllion* (Patlagean 1995 : 21). À partir de ce moment, « le vrai portrait du Christ » est conservé dans la chapelle du palais au milieu de « vraies reliques » de la vie du Christ (Belting 1998 : 277). L'icône restera à Constantinople jusqu'en 1204, date de l'arrivée des Latins – les Croisés – dans la ville. Apparemment transportée en Occident au 13^e siècle, on ignore son sort ultérieur. Nous ne possédons pas de copie certaine de cette image. Cependant, Herbert Kessler, dans son ouvrage *Spiritual Seeing : Picturing God's invisibility* considère comme « reflétant l'original », deux icônes de la Sainte Face conservées dans des églises d'Italie et qui revendiquent chacune la possession du « véritable portrait » (Kessler 2000 : 78-91). Il s'agit de la Sainte Face de Gênes (figure 20) conservée depuis le début du 14^e siècle à l'église Saint-Barthélémy-des-Arméniens de Gênes et de la Sainte Face de la Chapelle Mathilde de Rome (figure 21). En Occident, le *Mandyllion* sera bientôt éclipsé par une nouvelle image du Christ qualifiée « d'image-relique » de

Véronique (Belting 1998 : 292). Dès le 13^e siècle, cette dernière bénéficie d'une réelle promotion de la part de la papauté afin d'assurer son succès auprès des fidèles.

2.6 Le voile de Véronique

Comme pour la légende d'Abgar, plusieurs versions du récit de Véronique ont traversé l'histoire. Philippe Malgouyres (Malgouyres 2015a : 37) souligne que c'est dans les évangiles apocryphes au 4^e siècle, notamment, dans les *Actes de Pilate* (P. 1,7), intégrés ensuite à *l'Évangile de Nicodème*, qu'il faut en chercher la genèse. La légende s'est construite autour d'une femme hémorroïsse citée par les *Évangiles* et dont le flux de sang fut arrêté lorsqu'elle a touché le vêtement de Jésus. Dans les évangiles apocryphes, elle est nommée Bérénice, un nom à la fois antique et païen qui sera modifié au 13^e siècle et connu dès lors sous le nom de Véronique ou *Vera Icon* – celle qui porte l'image véritable du Sauveur.

Selon la légende connue et reconnue, en l'an 33 de notre ère, Véronique, habitant la ville de Jérusalem, rencontre Jésus alors qu'il se dirige vers le Golgotha. Véronique tend son voile à Jésus qui essuie son visage avec le linge, et sur lequel s'impriment miraculeusement ses traits. Betsy Chunko, souligne que l'image de la Véronique (figure 14) possède, au même titre que le *Mandyllion* ou le *Keramion* (figure 13) des vertus miraculeuses de guérison (Chunko 2011 : 80). Autour de cette image s'organise alors une célébration qui se traduit par des cérémonies qui lui sont consacrées, des pèlerinages et des dévotions.

En 2006, Kristin Noreen analyse le statut de l'image du Christ dans le *Sancta Sanctorum* à Rome et mentionne que dans le but de développer et d'officialiser le culte de Véronique, le pape Innocent III organise en 1208 une procession annuelle à la Véronique (Noreen 2006 : 231). C'est au cours d'une de ces cérémonies en 1216 que l'image s'inversa d'elle-même. Dans *L'image et son public au Moyen Âge*, Hans Belting souligne que : « Ce miracle fut alors interprété comme une recommandation divine pour que l'image en question servît d'instrument à la transmission surnaturelle de la grâce » (Belting 1998 : 15). Suite à cet évènement, le pape compose un office et octroie une indulgence de dix jours à quiconque adresserait une prière spéciale à la Véronique. Dès la fin du 12^e siècle et les débuts du 13^e siècle se multiplient les textes et images de dévotion autour du culte de l'image de la Véronique. Éclipsant le *Mandyllion* dans la dévotion populaire de l'Église romaine, la

Véronique devient l'archétype du portrait du Christ. Après le sac de Constantinople en 1204, les icônes byzantines arrivent en grand nombre à Rome, menaçant la renommée de l'image de la Véronique (Belting 1998 : 172). Pour l'auteur, l'importance que prit alors la relique est la réponse de Rome aux prétentions d'authenticité ou d'origine miraculeuse des images importées comme celle du *Mandylion*.

Cette officialisation du culte de la Sainte Face en Occident a selon Gerhard Wolf, contribué à partir du début du 13^e siècle à la circulation de l'image de la Véronique (Wolf 1998 :153-172). Elle est reproduite sur des sculptures de bois, des médailles et sur de la monnaie pontificale. Les copies de l'image sainte faites sur des carrés d'étoffe et des médaillons en plomb à l'usage des pèlerins deviennent un signe de reconnaissance prouvant leur voyage à Rome. Lors du jubilé de 1300, sous le pontificat de Boniface VIII (1294-1303), la dévotion à la relique s'affirme vraiment et son culte se développe encore davantage.

L'image acquiert ainsi de nouveaux pouvoirs. Selon toute vraisemblance, se sont les copies transportées par les pèlerins et la notoriété qui entoure l'image sainte romaine qui motivent la demande des cisterciennes de Montreuil-les-Dames désirant posséder pour elles-mêmes une copie de cette image relique appelée la Véronique de Rome. C'est dans ce but que Sybille adresse sa demande à son frère Jacques de Troyes alors chapelain du pape à Rome.

Comme nous l'avons vu précédemment, la Sainte Face de Laon se différencie de la tradition occidentale de la Véronique à la fois par son iconographie, son style byzantin et par les traditions qui lui sont rattachées. Associée par sa composition et son inscription au *Mandylion* d'Édesse, l'icône de Laon revendique donc une histoire datée du 5^e siècle et est associée à une légende toujours vivante dans l'Église orthodoxe. Au-delà de la légende, le *Mandylion* occupe une place très importante dans la vie religieuse et même politique des peuples d'Orient chrétien et compte parmi les manifestations religieuses les plus sacrées et les plus chères aux orthodoxes (Grabar 1931 : 32). Avec le Christ *Pantocrator* (figure 5), la Vierge *Hodigitria* (figure 8) et ses dérivés, les Saintes Faces sont les images saintes les plus vénérées dans l'Église chrétienne d'Orient. Nous reviendrons sur l'importance et le symbolisme d'un tel présent vraisemblablement offert à Jacques de Troyes.

En conclusion de ce chapitre, nous pouvons affirmer la chose suivante. Une copie du *Mandylion*, la Sainte Face, arrive dans le nord de la France en 1249 puis se retrouve exposée dans la cathédrale de Laon en 1795. Son parcours, encore aujourd'hui, reste mal connu et son

origine demeure non élucidée. Comme le note Weyl Carr, il est remarquable que cette icône ne se soit pas retrouvée dans un musée mais continue d'occuper une place importante dans un lieu de culte, la cathédrale de Laon, où elle se trouvait déjà depuis la fin du 18^e siècle exposée à la dévotion des fidèles (Weyl Carr 2004 : 174). La question centrale qui se pose autour de cette image demeure celle de son origine. Comment une icône orientale est-elle parvenue en Occident et où a-t-elle été peinte? Les divers éléments entourant l'histoire de l'icône nous permettent d'émettre une possibilité, que nous croyons plausible, sur une origine serbe de la Sainte Face de Laon.

C'est pourquoi les deux derniers chapitres portent sur la Serbie médiévale sous la dynastie némanide, la translation d'œuvres entre la Serbie et l'Apulie et sur le rôle joué par les ateliers de peinture d'icônes de Kotor dans la production d'œuvres destinées à orner les monastères et églises, fruits des fondations des Nemanjić. La ville côtière de Kotor reconnue comme étant un centre artistique de production d'icônes et de peintures murales retient particulièrement notre attention compte tenu de ses liens étroits avec l'Apulie, particulièrement avec Bari. L'historien Jean-Marie Martin, dont les études portent sur l'Italie byzantine écrit « Ajoutons que l'évêché de Kotor est rattaché à la métropole de Bari et que cette dépendance devient effective dans la seconde moitié du 12^e siècle » (Martin 2001 : 501). Kotor devient donc suffragant de l'archevêché de Bari, ce qui avec le culte commun des orthodoxes et des catholiques à saint Nicolas explique en partie les interactions entre les deux lieux saints.

La nouvelle dynastie némanide qui a pris le pouvoir en Serbie au 12^e siècle contribue à l'édification d'un nombre important de monastères en Serbie et dans les territoires byzantins autour de la Méditerranée. Considérés comme des fondations privées, les rois et les princes sont responsables de leur dotation en objets liturgiques, en décorations murales et en icônes. Pour comprendre l'influence exercée par cette famille sur l'implantation de la *maniera greca* en Serbie et la naissance d'un art serbe national, il est nécessaire de s'intéresser à l'histoire de la Serbie et à ses relations avec Byzance et l'Apulie. Des liens étroits établis entre la Serbie et l'Apulie au fil de leur histoire commune sont possiblement à l'origine de l'arrivée à Bari de l'icône de Laon. De nombreux dons d'icônes et d'objets liturgiques offerts par les Nemanjić à la basilique Saint-Nicolas-Bari sont bien documentés et nous croyons vraisemblable que l'icône de Laon ait fait partie de donations en provenance possiblement d'un atelier de Kotor.

Chapitre 3 – La Serbie des Nemanjić

The geographical position of Serbia, the policy and the diplomacy of its medieval rulers, as well as their keen patronage, contributed, in the field of visual arts, to a continuous interaction of influences and to a remarkable exchange of methods and skills⁴⁷ (Gravilović 1989 : 76).

En 1995, l'historien médiéviste Boško I. Bojović dans *L'historiographie dynastique et idéologie politique en Serbie au bas Moyen Âge* apporte un éclairage important sur l'histoire, encore relativement méconnue, de la Serbie médiévale et sur les idéologies politique et religieuse soutenues par les Nemanjić entre le 12^e et la fin du 14^e siècle. Par sa situation géographique entre l'Adriatique et ses cités romanes, le Danube et la Save, limitrophe de Byzance et du royaume bulgare à l'est et de la Bosnie à l'ouest, la Serbie médiévale se trouve aux croisements de courants culturels, politiques et confessionnels fort divers :

La partie centrale et nord-ouest des Balkans comprenant la Serbie, la Bosnie et les régions limitrophes a gardé, tout au long du bas Moyen Âge, le caractère d'une plaque tournante entre Byzance et l'Occident, entre le monde du christianisme romain et celui du monde slave et oriental (Bojović 1995 : 191).

Cette situation de la Serbie au carrefour de Byzance et de l'Occident est propice aux échanges culturels, commerciaux et même monastiques. Au 12^e siècle, on trouve des monastères orthodoxes non seulement sur le territoire serbe, mais aussi dans les îles de l'Adriatique. Les fondations pieuses s'étendent jusqu'à Constantinople et Jérusalem. Hilandar au Mont Athos en Grèce est fondé par Sava Nemanja et la présence de moines serbes au monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï en Égypte est bien documentée. L'existence de monastères byzantins en Italie méridionale et en Sicile est également établie et certains sont habités par des moines serbes (Bouchard 1999 : 129). À la même époque, la Serbie des némanides renforce ses liens avec Rome et l'Apulie particulièrement avec Bari, lieu de passage présumé de Jacques de Troyes en 1248.

⁴⁷« La situation géographique de la Serbie, la politique et la diplomatie de ses dirigeants médiévaux ainsi que leur philanthropie contribuèrent dans le domaine de l'art visuel à une interaction des influences et à un échange remarquable de méthodes et de compétences ».

Le sac de Constantinople au 13^e siècle et l'arrivée au pouvoir des Nemanjić marquent un tournant dans l'histoire artistique serbe. À l'invitation des dirigeants, de nombreux artistes grecs de Constantinople migrent alors vers la Serbie. L'existence d'ateliers grecs dans les villes serbes du littoral est démontrée. Afin de comprendre le développement artistique de ce pays sous le règne de la dynastie des Nemanjić et l'importance de la contribution des artistes grecs, il nous semble nécessaire d'établir une brève chronologie de l'histoire de la nation serbe malgré sa complexité et d'évaluer la place que pourrait occuper l'icône de Laon dans ce contexte historiographique. Nous ferons donc un résumé aussi concis que possible, de la vie et de l'action des membres de la dynastie némanide qui durant trois générations ont régné sur la Serbie et dont l'influence s'éteint en 1371 avec l'invasion ottomane qui tend alors vers une islamisation du pays et conduit à la destruction de nombreuses œuvres qui ornent les monastères et les églises.

Cette histoire de la Serbie entremêlée de conflits internes et externes depuis des générations demeure difficile à comprendre et davantage encore, à résumer pour quiconque ne possède pas une connaissance approfondie des Balkans. La monographie de 1992, *La Serbie au Moyen Âge* de l'historien serbe Sima Ćirković qui retrace l'histoire de la Serbie médiévale et la naissance d'un art national sous les Nemanjić a été le point de départ de notre recherche. À cela, s'ajoute une monographie plus récente de l'historien serbe Dušan T. Bataković (2005) dont les synthèses ont grandement contribué à la compréhension de l'histoire complexe des Nemanjić, dynastie fondatrice de l'Église orthodoxe serbe, grands donateurs et constructeurs de multiples fondations ayant favorisé la mise en place de mouvements artistiques nationaux. Pour nous aider à mieux comprendre l'évolution et le développement d'écoles artistiques proprement serbes, il faut souligner les traductions françaises de quelques textes de l'historien de l'art Svetozar Radojčić (1978)⁴⁸. Bien que teintées d'un certain nationalisme, ses analyses des icônes et des monuments serbes et macédoniens nous ont apporté un éclairage important sur ces œuvres mal connues et encore assez peu documentées et dans lesquelles l'influence de Byzance a été déterminante.

⁴⁸ Ma méconnaissance de la langue serbe et de l'écriture cyrillique a limité l'accès à plusieurs auteurs susceptibles de m'apporter un éclairage peut-être différent.

3.1 Byzance et la christianisation de la Serbie

Vers la fin du 5^e siècle, le peuple slave dont l'origine remonte à la préhistoire poursuit ses longues migrations, se déplace vers les frontières de l'Empire romain d'Orient et s'installe dans les Balkans à la frontière de l'Occident catholique et de l'Orient orthodoxe. L'histoire slave est une longue suite de luttes guerrières et fratricides dans lesquelles s'immiscent les Bulgares et les Byzantins (Cirković 1999 : 109).

Au 9^e siècle, on assiste à une campagne de christianisation des Slaves menée par l'Empereur byzantin Basile 1^{er} (811-866). La politique missionnaire étendue aux territoires limitrophes de l'Empire byzantin a des effets durables sur l'évolution de la société serbe et sur l'expression artistique des royaumes ainsi convertis et placés sous la domination culturelle et religieuse d'un Empire omniprésent et puissant. Cette campagne de christianisation renforce l'influence directe de Byzance sur le peuple slave jusqu'alors soumis à l'Empire romain (Cirković 1992 : 22-23). Très tôt, l'aristocratie slave adopte la chrétienté, modifie ses comportements et intègre les modes de vie, les vêtements, les symboles, les rituels et la culture byzantine dans son ensemble. Le rattachement religieux à Byzance est favorisé par le fait que l'Empire n'impose pas la langue grecque contrairement au christianisme catholique qui impose le latin et veut faire des souverains serbes des vassaux de la papauté, ce que refusent les Serbes (Cirković 1992 : 23).

Ces conversions affirment donc la suprématie impériale des Byzantins et la légitimation chrétienne des dynasties régnantes serbes choisies par les autorités byzantines. Les nouvelles données changent de façon durable la perception du monde ainsi que les traditions et les croyances d'un peuple serbe jusque là paganisé contribuant ainsi à la création d'une expression artistique différente, basée sur une conception et une iconographie religieuses chrétiennes plutôt que sur les divinités. Dans son ouvrage *L'intégration du monde slave dans le cadre de la communauté orthodoxe*, l'historienne byzantiniste Axinia Djurova relate les effets culturels et politiques de la christianisation des pays slaves autrefois unis par une langue commune (avec quelques variations locales) qui conditionnaient les liens entre les tribus et les peuples slaves. Après la christianisation, Byzance devient le modèle de référence du nouveau christianisme slave (Djurova 1988 : 643-671).

Cependant, ce rapport établi entre Byzance et les nouveaux convertis semble unidirectionnel. On parle ici d'une situation dans laquelle les principautés slaves de culture païenne, riche d'un patrimoine culturel basé sur les divinités sont confrontées aux Byzantins, porteurs d'un important patrimoine architectural et pictural consolidé et défini soit par le canon des livres sacrés ou par une littérature riche et influente créée par les Pères de l'Église et complétée par leurs successeurs. La création d'œuvres artistiques comme l'art des icônes, des mosaïques et des fresques répond à des normes existantes fixées depuis plus de huit siècles et qui sont inconnues des artistes serbes et de la population (Ćirković 1992 : 32).

Cette christianisation établit un rapport dans lequel c'était toujours la partie la plus pauvre et la plus faible qui recevait (Ćirković 1992 : 30). Ainsi, les Serbes subissent les influences politique, culturelle et religieuse de Byzance et les conséquences de la christianisation se font surtout sentir dans le domaine culturel et durèrent plus longtemps :

Leur pleine signification ne peut être comprise qu'en abandonnant la conception romantique du développement de la culture médiévale dans un espace libre où le génie national et les créateurs individuels auraient exprimé leurs potentialités créatrices en présupposant la spontanéité et la liberté de choix (Ćirković 1992 : 30).

L'organisation ecclésiastique des églises locales, décidée par Byzance, fait en sorte que les centres de décision soient à l'extérieur du territoire serbe désormais dépendant de l'Empire. Cette suprématie de l'empereur byzantin, l'instauration d'archidiocèses chefs-lieux du pouvoir byzantin et les rapports hiérarchiques établis entre Byzance et l'Église slave suscitent des tensions et les souverains locaux manifestent très tôt le désir d'avoir sur leur territoire un chef ecclésiastique le plus autonome possible.

Après sa christianisation au 9^e siècle, la Serbie est placée sous l'autorité du patriarcat de Bari qui procède à la nomination des évêques serbes. En 1156, suite à la destruction par Guillaume 1^{er} de Sicile de la cathédrale Saint-Sabin-de-Bari, alors siège archiépiscopal, l'archevêché de Bari est transféré de façon provisoire à la basilique Saint-Nicolas et ce, jusqu'en 1292. Dans son ouvrage de 1920 sur l'histoire de la Serbie, l'historien serbe Constantin Jiracek confirme que l'évêché de la ville de Kotor, avec la cathédrale romane de Saint-Tryphon construite aux 11^e et 12^e siècles est soumis jusqu'au 15^e siècle à l'archevêché catholique de Bari (Jiracek 1920 : 19).

Comme l'a souligné Grabar, les visites diplomatiques entre la Serbie, la papauté ou ses représentants sont documentées et s'accompagnent d'échanges de cadeaux souvent précieux (Grabar 1931 :15). Or, comme nous le verrons, le *Mandylion*, portrait du Christ et modèle de la Sainte Face de Laon est un élément symbolique essentiel dans l'Orthodoxie et constitue un cadeau diplomatique de grande valeur. Jacques de Troyes, homme instruit et diplomate averti connaît sans aucun doute l'importance de la vénération de cette image sainte dans l'Orthodoxie et qui sera considéré à Montreuil comme une relique équivalente à la Véronique romaine.

C'est dans la basilique que sont conservées les reliques de saint Nicolas ramenées à Bari par des marins lors de la prise de la ville de Myre par les musulmans en 1087. Ces reliques de saint Nicolas, considéré comme un des saints patrons de la Serbie, sont à l'origine de nombreux pèlerinages auxquels participent les orthodoxes et les catholiques et de la donation, de la part des Nemanjić, d'icônes, d'argent et d'objets liturgiques à la basilique. Ces dons sont documentés dans les *Vies* des donateurs écrites par leurs descendants (Radojčić 1961 : 3)⁴⁹. Dans les très rares descriptions de fondations d'églises et de monastères, les livres, en particulier les biographies des rois devenus saints et transmetteurs de l'iconographie et de l'idéologie dynastiques comptent parmi les dons offerts par les fondateurs au même titre que les ornements sacerdotaux, les objets liturgiques ou les icônes. Plusieurs de ces dons proviennent des ateliers de Kotor. Il semble évident que « Les rapports étroits de Cattaro [Kotor] et de Bari furent sans doute l'une des causes des riches dons que firent tous les souverains serbes, depuis Nemanja, jusqu'au tsar Uros et surtout le roi Uros II et Étienne Dusan » (Jiracek 1920 : 21). Les raisons de ces donations à Bari de la part des Nemanjić sont donc à la fois diplomatiques et religieuses.

Au moment de la conversion des Serbes au 9^e siècle, la chrétienté n'est pas encore divisée par le schisme (1054) entre les Églises orthodoxe et catholique et la question du Filioque ne soulève pas de discussion houleuse. Cependant, très tôt se manifestent des différends sur le mariage des prêtres, le port de la barbe et la langue de liturgie. Les Serbes

⁴⁹ En 1208, Sava écrit une *Vie* de son père, Stefan devenu saint Siméon. Cette biographie sera suivie d'une autre écrite par Stefan 1^{er}. Nous ignorons si l'icône de Laon figure parmi la liste des dons. Nous n'avons pas eu accès à une copie de ses biographies.

sont particulièrement sensibles à la question linguistique⁵⁰. Dans le but de consolider l'église chrétienne slave, l'Empereur byzantin Michel III (840-867) envoie en Serbie deux frères macédoniens, Cyrille et Méthode (canonisés après leur mort) qui développent et répandent une langue liturgique en cyrillique issue du glagolithique, slave ancien du 9^e siècle, appelée le slavon d'église que l'on retrouve dans l'inscription qui décrit l'image de la Sainte Face de Laon.

Compris par la plupart des Slaves, le slavon liturgique vise à favoriser l'utilisation et la compréhension des textes religieux autrefois en grec ou en latin. Les Serbes adoptent alors une religion basée sur des livres liturgiques écrits en slavon. Les inscriptions en caractères cyrilliques et en slavon deviennent la norme pour identifier les saints représentés sur les icônes (figure 30 et figure 31) et dans les fresques ou encore pour titrer une scène narrative.

Avec le temps, la primauté de Byzance est acceptée par les Slaves de même que l'autorité impériale de qui les dynasties régnantes obtiennent des titres nobiliaires et de dignitaires de l'Empereur. Ces attributions facilitent l'intégration des territoires dans le système byzantin sous le patriarcat de Constantinople qui dirigera l'État serbe entre les 7^e et 12^e siècles. Mais l'équilibre est fragile et dès le 11^e siècle des révoltes surgissent dans le but de reconstituer les anciens royaumes, mais Byzance réussit à maintenir sa mainmise sur la Serbie. Entre les 9^e et 12^e siècles, la Serbie est au centre de luttes de pouvoir entre Byzance, Venise et la Bulgarie (Cutler 1963 : 72). Il faudra attendre l'arrivée au pouvoir des Nemanjić dans la deuxième moitié du 12^e siècle et la faiblesse graduelle de Byzance jusqu'au sac de Constantinople en 1204 lors de la Quatrième Croisade pour que la Serbie accède à son indépendance.

⁵⁰ Il existe en Serbie une très ancienne frontière linguistique avec deux zones linguistiques distinctes. Le latin est parlé au Nord et à l'Ouest et le grec est la langue d'usage au Sud et à l'Est.

3.2 La Quatrième Croisade (1202-1204)

La Quatrième Croisade fut levée par les Vénitiens en 1202 et appuyée par le pape Innocent III. Ayant d'abord comme but de reprendre Jérusalem elle aboutit à Constantinople et se termine en 1204 par la prise et le sac de la capitale byzantine par les Croisés et la fondation de l'Empire latin d'Orient avec à sa tête Baudouin VI de Flandre et du Hainaut. La cour et le patriarcat byzantin se réfugient alors à Nicée en Asie Mineure. Théodore I Laskaris fonde l'Empire de Nicée (1204-1261) et devient empereur du nouvel Empire byzantin entre 1205 et 1221. L'Église orthodoxe serbe est alors sous la dépendance du patriarcat de Nicée qui nomme les archevêques responsables de l'église serbe et tente ainsi de maintenir la Serbie à l'intérieur du monde orthodoxe.

Dans une étude comparative publiée en 2003 « Local Saints, Art and Regional Identity in the Orthodox World after the Fourth Crusade », l'historien de l'art byzantiniste Antony Eastmond s'intéresse aux diverses conséquences engendrées par la chute de Constantinople en Serbie, en Bulgarie et en Arménie. Il constate l'émergence de représentations de cycles de vie de saints locaux. Il écrit « The Latin conquest of Constantinople had repercussions on the political, religious, social and cultural structures of the three states [...] »⁵¹ (Eastmond 2003 : 707). Ainsi, la conquête de Constantinople par les Croisés provoque des bouleversements permanents autant politiques, religieux que sociaux sur les pays tributaires de Byzance, dont la Serbie. Cet événement amène une rupture dans les structures établies et permet aux états, auparavant sous l'autorité de Byzance, d'agrandir leur territoire et de défendre leurs frontières (Eastmond 2003 : 742).

Cutler souligne « [...] from about 1204 the emigration of artists and the export of looted treasures created the beginnings of that last wave of Byzantine influence on the art of Italy to the west and Serbia to the north »⁵² (Cutler 1963 : 42). À partir de 1204, le départ des artistes de Constantinople et l'exportation vers l'Ouest d'objets précieux, dérobés à l'Empire marquent la dernière grande vague d'influence artistique byzantine en Italie et en Serbie. Cependant pour la Serbie, comme nous le verrons, la situation n'est pas aussi limpide.

⁵¹ « La conquête de Constantinople par les Latins a eu des répercussions sur les structures politiques, religieuses, sociales et culturelles des trois pays [...] ».

⁵² « À partir de 1204, le départ des artistes et l'exportation de trésors pillés marquent le début de la dernière vague de l'influence byzantine sur l'art de l'Italie à l'ouest et de la Serbie au nord ».

3.3 Stefan Nemanja, grand joupan de Rascie (1166-1196)

L'accession au pouvoir au 12^e siècle de la dynastie némanide (voir Annexe IV), marque un tournant dans l'histoire de la Serbie médiévale. Les Nemanjić, sous la conduite de Stefan Nemanja, profitent de la faiblesse du nouvel Empire de Nicée, successeur de l'Empire byzantin, pour obtenir plus de pouvoir et consolider leurs relations avec leurs voisins, Venise et la papauté. La prise de Constantinople par les Croisés aura des effets bénéfiques pour le pays en matière politique, religieuse et artistique.

D'abord baptisé catholique romain, Nemanja sera baptisé une seconde fois selon le rite orthodoxe. Pour des raisons religieuses, politiques et diplomatiques, la Serbie maintient des liens étroits avec la papauté et soutient financièrement des églises catholiques ainsi que des couvents bénédictins et franciscains établis en Macédoine et au Monténégro jusqu'à la mise en place de l'Orthodoxie sur tout le territoire serbe. Cutler écrit: « This continuing Latin presence in an Orthodox peninsula was an important asset for the Papacy and allowed Rome to play an important part in the evolution of the medieval Serbian state » (Cutler 1963 : 73)⁵³. Cette présence latine dans une péninsule orthodoxe constitue également un atout pour la papauté qui garde ainsi le contrôle sur le développement politique et religieux de l'état serbe médiéval et conserve son autorité sur l'évêché de Kotor. De plus, Rome espère éventuellement régler le problème de la séparation des Églises chrétiennes. Ce sera un des objectifs du pape Innocent IV et plus tard de Jacques de Troyes, devenu le pape Urbain IV en 1261.

Soucieux d'affirmer l'autonomie de la Serbie face à Byzance, Stefan Nemanja en 1180 fonde la grande Serbie médiévale appelée Rascie⁵⁴ avec pour capitale la ville de Ras désertée en 1241 après l'invasion mongole. Durant les années qui suivent cette invasion, le pays demeure sans capitale, la royauté devenant en quelque sorte « itinérante » allant de ses domaines royaux, en châteaux forts ou en monastères, objets de leur fondation. Jiracek confirme « En Serbie [...], le roi était en route toute l'année, allant de l'un de ses domaines, de ses palais [...] ou de ses châteaux forts à l'autre [...] et dans les couvents de Studenica » (Jiracek 1920 : 5). Ce phénomène particulier fait en sorte qu'on note, durant cette période,

⁵³ « Cette présence latine continue dans une péninsule orthodoxe représentait un atout important pour la papauté et permettait à Rome de jouer un rôle important dans l'évolution de la Serbie médiévale ».

⁵⁴ La Rascie est le nom médiéval du plus important des États serbes autour duquel les Nemanjić unifieront la Serbie pour former le Royaume de Serbie.

l'absence d'archives nationales qui nous permettraient de documenter et de trouver des traces de la provenance de l'icône de Laon.

Nemanja joue un rôle déterminant dans l'établissement progressif de l'Orthodoxie comme religion d'État en Serbie et qui sera officialisée par son fils. Nemanja procède à la fondation des deux plus importants monastères de l'époque, celui de Studenica (1183-1196) au sud de Belgrade et celui de Hilandar (1198) au Mont Athos en Grèce. Pour Eastmond « [...] he [Stefan Nemanja] was instrumental in the establishment of Orthodoxy as the dominant Christian confession in the lands he had ruled, through the foundation and promotion of Serbia's two most important monasteries, Studenica, south of Belgrade, and Hilandar on Mount Athos » (Eastmond 2003 :708)⁵⁵. Il est donc essentiel de construire et de promouvoir des fondations qui sont, de fait, les vitrines du pouvoir et qui seront richement dotées d'icônes, de fresques et d'objets liturgiques exécutés dès le début du 13^e siècle par des artistes grecs avec la participation d'artistes serbes. Cette période correspond à la fabrication de l'image de Laon (2^e moitié du 12^e siècle, début du 13^e siècle).

En 1196, Nemanja cède le pouvoir à son fils, le Grand Prince Stefan⁵⁶ (1165-1228) et se retire comme moine au Mont Athos où il rejoint son fils Sava et meurt en 1199. Nemanja fut proclamé saint peu après sa mort et ses reliques transférées au monastère de Studenica en 1208 où il devient l'objet d'une vénération sous le nom de saint Siméon le Myroblite (Eastmond 2003 : 708). Une photo d'archives témoigne de cette Translation des reliques de saint Siméon à Studenica (figure 33). Il faut noter la présence sous cette fresque d'un *Mandylion* stylistiquement proche de l'icône de Laon et sur lequel nous reviendrons.

3.4 Stefan 1^{er} Couronné (Grand Prince 1196-1217, roi 1217-1228)

Durant son règne, les liens avec l'Empire byzantin se raffermissent par son mariage à la nièce de l'Empereur byzantin, Eudokia Angelina (1186-1211)⁵⁷. Il obtient le titre byzantin

⁵⁵ « Il [Stefan Nemanja] a été l'instrument de l'établissement de l'Orthodoxie comme culte chrétien dominant dans les terres qu'il dirigeait à travers la fondation et la promotion de ses deux plus importants monastères, Studenica au sud de Belgrade et Hilandar au Mont Athos ».

⁵⁶ Tous les Nemanjić portent le prénom de Stefan accompagné d'un second prénom que nous utiliserons lorsque nécessaire pour éclaircir notre propos.

⁵⁷ Elle fut répudiée en 1198. Stefan Nemanja épouse alors Anna Dandolo, nièce (ou petite-fille) du doge de Venise qui avait fait la conquête de Constantinople.

de *sebastokratôr* que l'on peut traduire par « noble maître » et maintient dans leurs formes traditionnelles les liens développés au cours des siècles avec l'Empire byzantin. Entre 1208 et 1217, il entreprend la construction du monastère de Žiča, premier siège archiépiscopal du Patriarcat autocéphale de Serbie.

En 1217, le Grand Prince Stefan sera couronné roi sous le nom de Stefan 1^{er} Couronné par le pape Honorius III, successeur du pape Innocent III⁵⁸. C'est sous son règne que des artistes grecs de Constantinople, Trebizonde et Thessalonique sont recrutés pour travailler à la décoration des fondations némanides. De nombreux ateliers de fabrication d'icônes et de peintures murales voient le jour notamment à Kotor, lieu possible de fabrication de l'icône de Laon. Cette mise en place d'ateliers permettra aux artistes serbes de s'initier à l'art des icônes et des fresques et de seconder les artistes grecs dans les inscriptions en caractères cyrilliques inconnus des Grecs.

Ce couronnement de Stefan 1^{er} par Rome rend légitime en quelque sorte cette dynastie nouvelle, renforce les liens avec la papauté et place Stefan 1^{er} Couronné au même niveau que les autres rois européens :

Cette affirmation de la souveraineté de l'État serbe, confirmée par la papauté en 1217 par l'octroi d'une couronne royale envoyée de Rome, n'apparaît donc pas simplement comme une conséquence de la crise politique et idéologique qui a frappé Byzance après 1203-1204. Ce fut l'aboutissement d'un long processus d'émancipation politique de l'État serbe. La crise byzantine n'a fait que faciliter cette émancipation [...] (Bojović 2006 : 162).

L'état serbe acquiert son indépendance de Byzance alors fragilisée et s'affirme comme État autonome qui développe des relations avec ses voisins. Les échanges entre Rome et la royauté serbe se confirment par les voyages d'ambassadeurs de part et d'autre. En 1200 et 1217 des représentants du Grand Prince Stefan viennent à Rome pour traiter différentes questions religieuses et probablement aussi du couronnement de Stefan 1^{er}. Grabar mentionne que « Des envoyés des papes à leur tour firent plus d'une fois le voyage des Balkans [...] » (Grabar 1931 : 15). Leur présence est attestée en Serbie, en Russie, en Bulgarie et en Galicie orientale. Ainsi les relations entre Rome et l'Orient slave orthodoxe étaient « particulièrement

⁵⁸ Il sera à nouveau couronné selon le rite orthodoxe par son frère Sava en 1219.

animées » (Grabar 1931 : 15). Parmi les cadeaux offerts lors de ces rencontres, les icônes et principalement les *Mandylia*, comme celui de la Sainte Face de Laon, sont considérées selon Grabar comme étant des dons importants (Grabar 1931 : 25).

Désirant obtenir l'indépendance de l'église serbe et le droit de choisir leurs propres évêques, Stefan 1^{er} mandate son frère Sava afin de négocier l'instauration de l'église autocéphale serbe, c'est-à-dire indépendante du patriarche et de l'Empereur byzantin Théodore I Laskaris installé à Nicée depuis 1204. L'église serbe voit le jour en 1219 et Sava devient le 1^{er} archevêque orthodoxe de Serbie et sera canonisé après sa mort en 1236 (Bataković 2005 : 21). Ce moment détermine la véritable naissance du royaume de Serbie et celui de l'unification politique, religieuse et culturelle serbe et de la sanctification des dirigeants.

Deux évènements majeurs contribuent donc après 1204 à modifier le destin politique et artistique de la Serbie : le couronnement de Stefan 1^{er} comme roi de Serbie en 1217 et la création de l'Église autocéphale serbe par Sava en 1219. Stefan 1^{er} fera de la Serbie l'un des principaux pays européens du Moyen Âge (Bataković 2005 : 18).

3.5 Les successeurs de Stefan 1^{er} Couronné (1228-1371)

Après la mort en 1228 de Stefan 1^{er} Couronné, ses successeurs continuent la construction de monastères et d'églises à la *maniera greca* (Cutler 1963 : 152). Le style des fresques évolue progressivement vers un style national dit serbo-byzantin qui conserve l'héritage byzantin. Parmi les fresques encore partiellement visibles, on note au monastère de Mileseva celle de l'Ange blanc et les saintes Femmes au tombeau du Christ (figure 26) et un portrait en pied de saint Sava (figure 23) revêtu des vêtements épiscopaux, fresques datées entre 1228 et 1235.

C'est au roi Stefan Uros 1^{er} (1243-1276) et à son épouse française Hélène d'Anjou que nous devons le monastère de Sopocani qui est, selon Cutler, le plus représentatif du nouvel art serbo-byzantin. Il est l'auteur qui décrit le mieux l'évolution de l'art serbe représenté dans les diverses fresques des monastères des Nemanjić. Cutler écrit :

The painting of almost every royal monastery church is in a *maniera greca* often so pronounced that the currently most controversial topic in Serbian art history is the extent of actual Greek participation. That

monumental painting, often of a very high quality, continued uninterrupted in Serbia for a century and a half implies the development of a native school [...]. Whether or not these indigenous craftsmen were guided or aided by Greeks, the forms and the content of their decorative schemes remained those of the twelfth and thirteenth century Byzantium. In truth, the continuing tradition, thanks to the Serbian custom of building individual royal sepulchers, makes for a more complete index to late Byzantine art than any set of monuments surviving within the Empire itself (Cutler 1963 : 150-151)⁵⁹.

Ainsi Cutler estime que presque toutes les fresques des églises des monastères royaux des Nemanjić sont peintes à la *maniera greca* et sont le fait, en grande partie du moins, de la participation d'artistes grecs, bien qu'il soit difficile d'évaluer la portion de travail relevant des artistes serbes. Cependant, l'apport des artistes serbes aux inscriptions sur les fresques et les icônes semble très probable (Ćirković 1992 : 249). C'est possiblement le cas de l'icône de Laon dans laquelle une différence est notable entre la représentation du visage du Christ qui répond aux normes les plus élevées de l'art byzantin et l'inscription en slavon « rapidement tracée » qui montre un travail hâtif et négligé (Grabar 1931 : 6).

Successeur de Stefan Dragutin (1276-1282), Stefan Uros II Milutin (1282-1321) et son fils Stefan Uros III sont considérés comme les plus grands bâtisseurs serbes de monastères et comptent parmi les grands donateurs d'objets liturgiques et d'icônes à la basilique de Bari (figure 2) et à la papauté (figure 3). La succession némanide s'éteindra en 1371. Beaucoup de monastères, de fresques, d'icônes et d'objets précieux seront détruits lors de l'invasion ottomane du 15^e siècle nous privant de précieuses informations susceptibles de nous informer sur l'origine de l'icône de Laon.

3.6 Les fondations némanides

⁵⁹ « Les fresques de presque tous les monastères royaux sont à la *maniera greca* de sorte que la plus grande controverse dans l'étude de l'art serbe est l'importance de la participation des peintres grecs. Les fresques, souvent de très grande qualité, sont présentes en Serbie durant plus d'un siècle et demi, déterminent le développement d'une école nationale serbe [...]. Que ces artistes serbes aient été ou non aidés par des Grecs, les formes et les thèmes restent ceux des 12^e et 13^e siècles byzantins. En somme la tradition des Serbes de construire des lieux de sépulture royaux contribue davantage à la connaissance de l'art byzantin tardif que n'importe quel monument ayant survécu à l'Empire lui-même ».

L'arrivée au pouvoir des Nemanjić au 12^e siècle marque donc le début d'un cycle de construction et de dotation de monastères et d'églises caractéristiques de leur œuvre durant deux cents ans, soit durant trois générations. Si la plupart des fondations sont en Serbie, des monastères importants ont été construits hors Serbie. Le plus important est celui d'Hilandar au Mont Athos qui conservent encore des icônes et des fresques du 12^e siècle, dont une fresque du *Mandylion* (figure 16). Dans les *Vies des rois et archevêques serbes de Danilo II*, il est noté la donation de terres à Hilandar par les empereurs byzantins Andronic II et Michel IX à la demande du roi serbe (Malamut 1997 : 371). Il y avait, par ailleurs, un quartier serbe à Constantinople avec des palais, des églises et des hospices (Malamut 1997 : 372). Des moines serbes s'installent dans les monastères au Mont Sinaï, à Jérusalem et selon Bouchard (1999) à Bari (Bouchard 1999 : 129). Ces fondations, symboles de la pérennité royale seront dotées d'objets liturgiques, d'icônes et de revenus nécessaires à leur entretien. Ce sont en quelque sorte des entreprises privées dont la construction et la dotation assurées par les némanides sont un gage de salut pour la patrie « de telle sorte que ceux qui viendront après puissent trouver leur salut » (Ćirković 1992 : 144).

De plus, souvent conçues pour accueillir les reliques du fondateur, ces fondations confèrent aux donateurs un titre presque divin. Ce culte des reliques des saints fondateurs associé à une idéologie de la royauté s'accompagnent de la mise en place d'une hagiographie de même qu'une iconographie qui les représentent souvent dans les fresques tenant un modèle du monastère qu'ils ont contribué à construire (figure 22 et figure 24). Ces fresques représentatives de l'art byzantin sont accompagnées d'inscriptions en slavon, quelquefois maladroites et sont probablement le fait d'artistes serbes.

Ce système monarchique centré sur la sanctification de la dynastie est la clef de voûte d'un système politique et culturel propre à la Serbie médiévale. Pour Bojović :

La stabilité et la cohérence politique et idéologique devaient s'articuler autour d'une synergie étroite entre les hiérarchies séculières et ecclésiastiques, les deux piliers fondamentaux de toute société médiévale. Cet état de fait est particulièrement valable pour la Serbie où la formation d'une idéologie de la royauté et de l'Église est axée autour du cercle restreint du souverain et de ses deux fils, dont l'un est le roi premier couronné, Stefan, et l'autre, Sava, le premier archevêque de l'Église autocéphale de Serbie (Bojović 2001 : 61).

La représentation de nouveaux saints locaux qui apparaissent alors dans les cycles narratifs des peintures murales des fondations némanides (figures 22 à 25) permet, selon Eastmond, de codifier la nature du nouveau pouvoir et d'assurer la promotion de saint Siméon (Stefan Nemanja), personnage central dans l'établissement de la nouvelle et fragile dynastie (Eastmond 2003 : 742). Il n'entre pas dans notre propos de décortiquer le phénomène de l'hagiographie en détail, cependant il est intéressant d'en noter l'importance dans le développement et l'affirmation de l'identité et de la culture serbes. En réponse à ces cycles narratifs et à ces représentations de saints locaux dans les fresques, on trouve sur les murs, au-dessus des passages ou sur les iconostases des icônes affichant les mêmes thèmes. Il y a donc une correspondance établie entre les fresques et les icônes. Parmi ces représentations, le portrait du Christ, symbole essentiel du culte orthodoxe est présent, souvent en grand nombre, dans les églises et monastères. Grabar note que de nombreux *Mandylia* occupent un espace privilégié sur les murs des églises serbes (Grabar 1931 : 16) (figure 33 et figure 35).

Nous connaissons par des textes, l'importance des donations, incluant des icônes, faites par les Nemanjić à leurs fondations religieuses. Mais, peu d'icônes serbes d'avant le 13^e siècle ont survécu au temps, les deux exemples d'icônes plus tardives exécutées à Kotor et conservées à Bari (figure 2 et figure 3) et à Rome attestent tout de même de la réalité de ces dons et témoignent des relations étroites existant entre la Serbie des Nemanjić, la ville de Kotor, l'Apulie et Rome. Les liens entre la Sainte Face de Laon et la Serbie restent à établir mais quelques éléments nous permettent d'orienter notre recherche dans ce sens dont la datation et le style byzantin de l'icône.

3.7 Les *Mandylia* slaves et la Sainte Face de Laon

La question de l'origine et de l'attribution de l'image de Laon est ouverte et encore aujourd'hui certains historiens de l'art, dont Philippe Malgouyres (2015b), défendent une origine constantino-politaine de l'icône et une inscription slavonne ajoutée par la suite. Se référant à l'inscription slavonne, il mentionne « Elle est correcte, mais peinte avec négligence et sa désinvolture est incompatible avec le grand raffinement de la peinture du visage. [...] l'inscription correspond à une seconde phase de la vie de l'icône, entre sa réalisation et son arrivée en France, phase qui correspond à son passage dans le monde slave ». Malgouyres conclut qu'il s'agit « d'une icône d'une qualité exceptionnelle réalisée à Constantinople [...] » (Malgouyres 2015b :10). Cependant sa datation de l'icône vers l'an mille est antérieure à celle avancée par Grabar et reconnue par les historiens de la Sainte Face.

Pour sa part, Grabar favorise, sans la préciser, une origine slave (serbe, bulgare ou russe) de l'icône avec une inscription en cyrillique contemporaine de la fabrication de l'icône. Au niveau du respect de la calligraphie cyrillique, Grabar note « l'impeccable inscription slave » et ajoute « [...] l'inscription est irréprochable et n'a pu être tracée que par un calligraphe slave et par conséquent, dans un pays slave » (Grabar 1931 : 15). Les historiens modernes qui s'intéressent à la Sainte Face de Laon reprennent les arguments de Grabar mais sans ajouter d'éléments susceptibles de confirmer ou d'infirmer une origine serbe ou autre de l'icône.

Malgré des études récentes sur l'art slave des 12^e et 13^e siècles, l'évolution de la peinture religieuse dans les trois pays slaves orthodoxes reste mal connue. Grabar mentionne que « La grande diversité des styles, des procédés techniques et des traditions iconographiques (évidemment presque toujours dans les cadres de l'art byzantin) qu'on constate dans les œuvres slaves des 12^e et 13^e siècles rend toute synthèse prématurée » (Grabar 1931 : 20). Cette remarque de Grabar reste d'actualité. L'origine de l'icône demeure tout de même mystérieuse.

Étant donné que les inscriptions sur l'icône de Laon ne peuvent servir d'argument à l'identification de son lieu de production, nous nous tournons alors vers l'analyse stylistique de l'œuvre. On trouve très peu d'œuvres contemporaines de l'icône en Serbie, mais quelques fresques de *Mandylia* de la même époque sont utiles comme objet de comparaison. La datation

de l'icône est importante dans la mesure où l'on peut la rattacher à l'époque des rois Nemanjić, de Jacques de Troyes et de l'arrivée de l'icône en France au 13^e siècle.

Le *Mandyllion* apparaît sous forme sommaire ou d'épisodes du récit d'Abgar (figure 17 et figure 18) dans les *Chroniques* (mss, 3N2, fol 131r) de Jean Skylitzès (11^e siècle) (figure 19) conservées à la Bibliothèque nationale de Madrid et dans les églises byzantines dès les 11^e et 12^e siècles où le choix des sujets et leur distribution dans l'espace architectural suivent le système créé à Byzance. Le *Mandyllion* prend alors place parmi les plus importants symboles de la décoration byzantine (Grabar 1931 : 27). Si les représentations murales répondent à des fins dogmatiques, les icônes de la Sainte Face sont destinées à l'adoration (Grabar 1931 : 30). Des images d'archives attestent de la présence antérieure d'images du *Mandyllion* sur les murs des églises serbes (figure 33) dont celle du monastère Hilandar au Mont Athos (figure 16) et de plusieurs églises orthodoxes en Turquie (figure 34), en Russie et en Bulgarie.

Toutes les images du *Mandyllion* se rattachent à deux types iconographiques qui correspondent à deux époques différentes (Grabar 1931 : 16). Le type classique de cette Sainte Face voit le jour aux 12^e et 13^e siècles. Le *Mandyllion* est alors une serviette rectangulaire étendue à l'intérieur d'une surface et souvent munie d'une ou deux rangées de franges. Selon Grabar, cette représentation imite vraisemblablement le vrai *Mandyllion* du roi Abgar qui était étendu et cloué sur une planche. Malheureusement, aucun texte ne nous parle de la manière dont l'image apportée de Byzance fut conservée en Occident (Grabar 1931 : 18). En plus de la Sainte Face de Laon, nous connaissons quelques exemples de ce premier type de *Mandyllion* dont la fresque du monastère de Spas Nereditza près de Novgorod en Russie (figure 12) détruite en 1941 et l'icône de la Sainte Face de Novgorod (Russie) de 1198 sur laquelle la serviette est remplacée par un fond doré et sans présence de franges (figure 15)⁶⁰.

À partir de la deuxième moitié du 13^e siècle voit le jour un nouveau type de *Mandyllion*. La serviette y est suspendue, comme nous pouvons le constater sur le *Mandyllion* de l'église de la Dormition de la Vierge de *Volotovo Pole* (Novgorod) (figure 11). Il existe plusieurs variantes : serviette attachée par les coins supérieurs soulevés, fixée à l'aide de

⁶⁰ Grabar mentionne la présence de ce type de *Mandyllion* du 13^e siècle dans deux monastères serbes, celui de Žiča et Gradac (Grabar 1931 : 18).

plusieurs anneaux cousus sur le bord supérieur ou encore serviette pliée et nouée des deux côtés. Le *Mandylion* de *Volotovo Pole* par son « caractère charnu, son nez épaté et les yeux ronds » (Malgouyres 2015 : 33) se rapproche de l'icône de Laon. Mais il est plus tardif et daté plutôt de la seconde moitié du 14^e siècle. Dans les pays balkaniques, cette version est plutôt rare. Ce type de représentation serait selon Grabar « issu de l'art latin donc occidental et serait ensuite passé dans la peinture orthodoxe. Ainsi toutes les Véronique, nombreuses depuis le 14^e siècle représentent uniformément le type de la serviette suspendue » (Grabar 1931 : 17).

Les images de la première moitié du 12^e siècle, très dépendantes de la peinture monumentale possèdent des caractéristiques qui leur sont propres et qui diffèrent de l'image de Laon (Grabar 1931 : 19). Ce qui rend moins plausible une datation précoce du début ou avant le 12^e siècle. Les franges et le treillis tissé sur la serviette de l'icône de Laon, l'imitation de pierres précieuses et de perles sur la croix du nimbe se retrouvent fréquemment sur les monuments des 12^e et 13^e, et tendent à disparaître à la fin du 13^e siècle. La fresque du *Mandylion* de Spas Nereditza (figure 12) en représente un exemple.

Les procédés changent à la fin du 12^e siècle ou au début du 13^e siècle. La technique « picturale » remplace graduellement la facture graphique antérieure autant dans les peintures murales que dans les icônes. Cette technique se généralise au 14^e siècle. L'expression du visage du Christ de Laon, à la fois « douce et grave » (Grabar 1931 : 18), les joues un peu larges et la barbe allongée donnent au visage un air archaïque très différent du Christ dans l'art du 14^e siècle et de l'époque postérieure.

Grabar arrive donc à la conclusion que l'icône de Laon est antérieure au 14^e siècle. Il écrit « Grâce à sa technique picturale appliquée à une iconographie byzantine du 12^e siècle, elle se range à côté des icônes byzantines ou russo-byzantines des 12^e et 13^e siècles » (Grabar 1931 : 19). L'icône est donc datée de la deuxième moitié du 12^e ou du début du 13^e siècle. Grabar conclut ainsi « L'étude de l'iconographie, du style et de la technique de l'icône, s'accorde parfaitement avec les données de l'histoire politique et du texte de la lettre de Jacques de Troyes » (Grabar 1931 : 20). La datation de l'icône correspond également à la période du règne des premiers Nemanjić au moment où des artistes grecs de Constantinople partent travailler en Serbie.

Philippe Malgouyres propose pour sa part de voir dans l'icône de Laon « une œuvre antérieure, conçue dans le sillage de l'arrivée du *Mandylion* à Constantinople ». Il ajoute : «

Cette peinture pleine d'émotion, qui hérite techniquement et plastiquement de l'art hellénistique, est comparable aux plus belles réalisations de la peinture des manuscrits grecs constantinopolitains autour de l'an 1000 [...] » (Malgouyres 2015b : 12). Il en vient à la conclusion que l'icône de Laon s'inscrit mieux dans l'art de la fin de la dynastie macédonienne, vers l'an 1000. Cependant, une datation de l'icône vers la fin du 12^e siècle ou du début du 13^e siècle, telle que suggérée par Grabar, nous semble la plus pertinente.

Les conclusions de nos recherches entreprises autour des diverses représentations des Saintes Faces orthodoxes nous montrent que l'icône de la cathédrale de Laon, représente avec celle de l'icône de Moscou « deux exemples authentiques du portrait du Christ tel que – au 12^e – 13^e siècle – le concevaient les Byzantins [...] » (Grabar 1931 : 37). Tel que mentionné auparavant, l'absence d'icônes similaires rend impossible toute comparaison valide et valable. C'est du côté des historiens serbes que nous devons nous tourner pour trouver de la documentation sur l'histoire de l'icône en Serbie et sur la présence d'ateliers de fabrication d'icônes et d'objets liturgiques à Kotor, deux éléments importants pour étayer nos recherches sur une origine serbe de la Sainte Face de Laon.

L'histoire des icônes en Serbie avant le 13^e siècle reste mal connue. L'historien de l'art Svetozar Radojčić mentionne que « L'histoire de la fresque et de la miniature médiévales des Balkans peut facilement être divisée en écoles nationales [...]. Mais il est bien plus compliqué de classer les icônes » (Radojčić 1961 : 1). À ce commentaire, nous ajouterions qu'il est encore plus difficile d'identifier des icônes serbes lorsqu'aucun modèle comparable, connu à ce jour, n'existe en Serbie. Les icônes antérieures à la fin du 13^e siècle sont peu nombreuses. Elles ont disparu au cours des guerres et des pillages et sous la domination turque.

Si des monastères comme celui de Hilandar au Mont Athos conservent quelques icônes anciennes, aucune, parmi celles auxquelles nous avons eu accès, n'est un *Mandyliion*. Le monastère Saint-Clément d'Ohrid en Macédoine possède de grandes icônes de la fin du 13^e siècle (figure 29) dont le style cependant est très éloigné de celui de la Sainte Face de Laon. Des icônes antérieures au 11^e siècle font également partie du trésor du monastère Sainte-Catherine-du-Mont-Sinaï (figure 5). Les icônes par leur matérialité (le bois) sont fragiles et n'ont pas, pour la plupart, résisté au temps. Cette constatation fait de l'icône de Laon un objet exceptionnel. Outre certaines peintures murales, les manuscrits du 13^e siècle fournissent

quelques exemples de *Mandylia*. Ainsi, on retrouve une copie du *Mandyllion* dans des miniatures slaves dont le plus représentatif est celui du *Prologue de Lobkov* (Chludov 187, fol.1) de 1262 (figure 27) conservé au Musée historique de Moscou. Le *Mandyllion* est tendu et présente un dessin de treillis dessiné sur une imitation de tissu. Le visage du Christ étroit et allongé est représenté avec de longs cheveux séparés en deux mèches qui retombent sur ses épaules. Sa tête est entourée d'un nimbe doré et parfaitement circulaire. Avec la Véronique du *Psautier de Yolande de Soissons* (figure 28) datée de la même période, ces deux miniatures semblent les plus représentatives de la Sainte Face de Laon.

3.8 Les icônes serbes

L'art byzantin s'est répandu en Europe, en Asie et en Afrique pendant plusieurs siècles. C'est cependant dans la péninsule balkanique qu'il s'est maintenu au cours des ans. En Serbie, la première iconographie des icônes a subi, selon Radojčić la forte influence des premières icônes importées pour les monastères de Stefan Nemanja et de ses fils (Radojčić 1961 : 3). Le premier art serbe des icônes reste donc profondément lié à l'art byzantin. Dans son ouvrage *Icons from South Eastern Europe and Sinai*, Radojčić souligne l'influence de l'art chrétien oriental sur les premières peintures serbes et mentionne que « [...] early Serbian painting never abandoned the principles of Eastern Christian conceptions »⁶¹. (Radojčić 1972 : 1). Si les premières icônes furent le fait de peintres grecs, progressivement, les artistes serbes introduisent dans la stylistique et l'iconographie des caractéristiques propres à leur culture.

Dès les débuts de l'art serbe, Radojčić note une dépendance mutuelle entre les icônes et les peintures murales et constate « [...] these individual traits coalesced, ripening into a specific mode of artistic expression that, particularly in early Serbian painting, brought a mutually dependent relationship between icon painting and fresco painting »⁶² (Radojčić 1972 : 2). Les artistes peignent sur les murs des fresques encadrées à la façon des icônes. Ce phénomène se poursuit surtout entre le 11^e et la fin du 13^e siècle. La fresque-icône de saint

⁶¹ « Les premiers peintres serbes n'ont jamais abandonné les principes de base de la peinture chrétienne orientale ».

⁶² « Les traits de caractère slaves donnent naissance à un mode spécifique d'expression qui, particulièrement dans le premier art serbe, instaure une correspondance entre la peinture d'icône et la fresque ».

Jean Baptiste (figure 30) du monastère de Studenica et datée de 1208 en constitue un exemple. Il devait possiblement exister sur l'iconostase une icône correspondante à cette fresque étant donné que l'image de saint Jean Baptiste est partie intégrante des iconostases. Habituellement de grand format, l'icône de Jean Baptiste est placée sur le premier registre du bas, à côté de celle du Christ. Sur les registres supérieurs, l'emplacement et la taille des icônes répondent à un programme iconographique prédéterminé par les codes liturgiques.

Les iconostases, cloisons de bois ou de pierre qui séparent le clergé et les laïcs dans les églises orthodoxes sont couvertes à partir du 12^e siècle d'icônes quelquefois monumentales (figure 36) qui reprennent le programme des fresques. À ce propos, Ćirković écrit :

À l'époque dont nous traitons, les iconostases peintes étaient habituelles, ce qui signifiait que pour achever une église, il fallait produire ou acquérir des icônes. Aucune église serbe n'a conservé les iconostases originelles [...]. Les sources écrites mentionnent les icônes comme des objets précieux et des dons de valeur. Elles parvenaient aux églises à titre d'hommage de la part de riches donateurs, au-delà des limites confessionnelles (Ćirković 1972 : 252).

L'icône de Laon par son format réduit aurait pu décorer le registre supérieur d'une iconostase. Cependant, le thème même de l'icône soit, le *Mandylion* ne correspond pas aux thèmes habituels (Christ, Vierge, Patriarches, Prophètes, saints locaux) que l'on retrouve dans les iconostases. Nous croyons qu'elle était plutôt destinée à un usage privé ou restreint ou encore en correspondance avec une fresque du *Mandylion* comme celle de Studenica (figure 33) et placée, comme d'autres *Mandylia*, au-dessus d'une porte ou d'un passage jouant le même rôle protecteur que le *Mandylion* à Édesse (Grabar 1931 : 32).

Cette correspondance entre la fresque et l'icône est soulignée par Radojčić qui note l'existence d'un rare document, un *Depositum*⁶³, daté de 1281 et conservé dans les archives de Dubrovnik qui fait la liste des icônes offertes par la reine Beloslava, épouse du roi serbe Vladislav, au monastère de Mileseva construit en 1235 (Radojčić 1971 : 3). Des portraits du Christ, de la Vierge, de saint Nicolas et de Jean Baptiste figurent au nombre des icônes

⁶³ Il s'agit du premier catalogue connu d'une collection d'icônes appartenant à la famille royale serbe. Le site internet étant en langue croate, nous n'avons pas pu y avoir accès.

offertes. Certaines figurent le roi Vladislav et Sava représentés tous les deux dans les fresques de Mileseva.

Mais comme le mentionne l'auteur « Les rares icônes de la fin du 12^e siècle et de la première moitié du 13^e siècle qui nous sont parvenues ne permettent guère de retracer le début de cet art dans une Serbie qui ne possédait pas de véritable histoire artistique » (Radojčić 1978 : 2). Ce sont les biographies des rois et de leurs donations qui fournissent l'information concernant l'existence de ces icônes dans les monastères. La *Vie de Siméon Nemanja* écrite par son fils Sava⁶⁴ dont une copie est conservée au musée de Prague (cod. IXH8 Saf.10) est la première hagiographie princière serbe qui nous soit parvenue. Sava décrit la vie du saint et fournit des descriptions des dons faits par son père à ses fondations. Cependant, malgré ces sources d'information, l'historique des icônes peut difficilement être suivi et hormis la présence de *Mandylia* dans les peintures murales de certains monastères, nous n'avons trouvé aucune mention d'icônes semblables à celle de la Sainte Face de Laon.

Du point de vue artistique, dès la fin du 12^e siècle, la Serbie et la Macédoine partagent une histoire artistique commune. L'art byzantin se propage selon Radojčić « sur la ligne Salonique–Ohrid–Macédoine du Nord et Kosovo et, l'on peut suivre sur cette ligne, la circulation intense des artistes » (Radojčić 1961 : 1). L'arrivée d'icônes et d'artistes originaires de Constantinople ou de Salonique en Serbie à partir du 13^e siècle joue un rôle déterminant dans la formation d'un art local auquel ils servaient de modèles. Ces peintres, orfèvres, sculpteurs et architectes grecs s'installent entre autres dans les villes côtières de Macédoine et du Monténégro, dont les deux plus connues sont Ohrid et Kotor. Nous reviendrons dans le dernier chapitre sur l'importance de ces ateliers et du rôle qu'ils jouent dans la translation d'œuvres entre la Serbie et l'Apulie.

L'arrivée des Latins à Constantinople rompt la relation directe qui existait entre la capitale byzantine et les Serbes et marque, en matière artistique, un retour en arrière. Plutôt que de libérer les artistes serbes de l'influence d'un empire omniprésent, cet événement

⁶⁴ Première hagiographie princière serbe qui nous soit parvenue dans sa forme originelle (dans le *Typicon de Studenica*), manuscrit de 1619. Conservé dans la collection de Schafarik du musée de Prague. [En ligne], <http://serbica.u-bordeaux3.fr/index.php/v-134/226-la-vita-de-simeon-nemanja-ivot-gospodina-simeona-1208-saint-sava>. Consulté le 12 février 2017.

marque un retour à la *maniera greca* byzantine (Cutler 1963 : 151). Cependant, les peintres grecs doivent composer avec de nouveaux paramètres : l'introduction de saints locaux dans leurs compositions et les inscriptions en caractères cyrilliques obligatoires sur les rouleaux (figure 23) et près de la tête des saints représentés sur les fresques et les icônes, telle l'inscription présente sur le registre inférieur de l'icône de Laon (figure 1). Non familiers avec ce type de calligraphie, cette difficulté de transcription des écritures semble se confirmer dans la Sainte Face de Laon. Stylistiquement parlant, l'image présente une différence importante entre la qualité d'exécution du visage du Christ, soignée et conforme aux normes byzantines, et l'écriture cyrillique d'aspect négligé de l'inscription :

Ils [les artistes grecs] doivent se familiariser avec une nouvelle écriture aux caractères cyrilliques. Le programme iconographique de la peinture religieuse comporte beaucoup d'inscriptions étrangères aux artistes grecs : les noms des saints ou personnages figurés à côté de leur tête, les titres des scènes, et en particulier les textes sur les rouleaux que les Pères de l'Église ou les membres de la hiérarchie tiennent en main (Ćirković 1992 : 249).

Les premiers peintres ayant œuvré à la décoration de l'église du Roi de Studenica au début du 13^e siècle sont des Grecs de Thessalonique ayant travaillé sur les fresques et icônes du monastère byzantin Saint-Clément d'Ohrid en Macédoine⁶⁵ et les premières inscriptions sur les icônes et les fresques sont en langue grecque (Ćirković 1992 : 249). Puis, progressivement, les inscriptions deviennent et restent en slavo-serbe (figure 30 et figure 31).

Ćirković confirme « Ignorant l'écriture slave, les maîtres grecs laissent sans peinture les rouleaux et les surfaces réservées aux noms pour les faire ensuite compléter par des peintres locaux, peut-être des miniaturistes, car on y découvre une autre main » (Ćirković 1992 : 249) (figure 23). Considérant la maladresse de l'inscription en slavon de l'icône de Laon (figure 1) et qui indique en même temps une maîtrise des caractères cyrilliques, nous croyons qu'elle est le fait d'un artiste local, peut-être un apprenti et non celui d'un miniaturiste ou d'un maître grec.

Avec l'arrivée au pouvoir de Stefan Nemanja, l'art serbe des icônes et des fresques

⁶⁵ Maintenant connu sous le nom de monastère de Saint-Pantaleimon d'Ohrid.

connaît un nouvel essor. Non seulement l'écriture devient slavonne, mais le style même des constructions, des fresques et des icônes évolue vers un style purement national que l'on peut diviser en deux écoles, celle de Raska et celle appelée serbo-byzantine qui se poursuivra jusqu'à la fin du 16^e siècle. Étant donné que les témoins de ces deux écoles sont essentiellement des créations architecturales et des fresques, nous en regarderons seulement les grandes lignes directrices.

Ces deux appellations font référence surtout à l'évolution de l'architecture monacale doublée de celle des fresques qui l'accompagnent. Ćirković constate que « À partir de l'époque de Nemanja, nous pouvons suivre dans leurs fondations, le développement de la peinture à fresque dans laquelle on distingue deux écoles stylistiques : celle des monuments dits de l'École de Raska et celle dite de style serbo-byzantin ». (Ćirković 1992 : 146). Cutler décrit le style Raska qui domine avant la destruction de cette ville en 1241 « The simple Raska style which prevailed from 1170 to the end of the thirteenth century consisted of one nave, one dome and a well-lighted central flat walls » (Cutler 1963 : 153)⁶⁶. Ces grands murs plats sont idéaux pour les grandes compositions et représentent essentiellement des scènes conformes aux prototypes soient des fresques des fondateurs, du Christ *Pantocrator* et des images de Jean Baptiste ou de la Vierge. La plupart de ces monastères ont été détruits et pour certains reconstruits, mais des œuvres et des icônes originales, il ne reste à peu près rien.

C'est à compter de la fin du 13^e siècle que le style monumental évolue vers un style plus décoratif et narratif (figure 6 et figure 7). Compte tenu du temps écoulé entre la construction d'un monastère et sa décoration, les deux styles se chevauchent souvent. Les monastères de Sopocani et Decani sont considérés comme les chefs-d'œuvre de l'art serbe de la fin du 13^e siècle. La fresque de l'Assomption de la Vierge de Sopocani peinte en 1265 (figure 32) constitue un bel exemple du style serbo-byzantin qui incorpore aux personnages des éléments architecturaux. Cette évolution artistique est à l'image de l'orientation générale de l'État serbe au tournant des 13^e et 14^e siècles. Cependant, il faut prendre en compte le fait que les icônes suivent la même tendance, mais n'ont pas laissé de trace avant la fin du 13^e siècle, soit après la

⁶⁶ « Le style simple de Raska qui prévalait de 1170 jusqu'à la fin du 13^e siècle consistait en une nef, un dôme et un mur central plat et bien éclairé ».

datation de l'image de Laon. L'icône de l'évangéliste saint Matthieu (figure 29) de la fin du 13^e siècle représente un bel exemple de l'évolution artistique de l'icône. Le mouvement qui anime le personnage en train de lire et les plis des vêtements qui moulent le corps du personnage contrastent avec le statisme des premières icônes byzantines comme celle de l'icône de la Sainte Face de Laon. Copie du *Mandyllion*, l'image de Laon occupe une place particulière dans la théologie orthodoxe à la fois par le rôle qui lui est dévolu et par le symbolisme qui l'entoure.

3.9 Les passages et rôles du *Mandyllion* chez les orthodoxes

À Studenica, sous la fresque de la Translation des reliques de saint Siméon et placée au-dessus de l'entrée de la chapelle de la Vierge, on remarque une fresque rare d'un *Mandyllion* (figure 33) stylistiquement très près de l'icône de la Sainte Face de Laon. Cette fresque, sans doute celle qui nous semble la plus intéressante pour notre étude, est placée dans l'exonarthex au-dessus d'un passage menant à la chapelle. Bien que détruites en partie, les deux fresques ont été restaurées partiellement au 16^e siècle, mais semblent selon les recherches d'Eastmond avoir repris l'iconographie originale (Eastmond 2003 : 709).

La fresque principale illustre saint Siméon et son fils Sava présentés par la Vierge au Christ. Une inscription (illisible) au nom du moine Siméon précisait l'identité du saint représenté. Il y est décrit avec une couronne et les vêtements royaux inspirés des vêtements portés par les empereurs byzantins et qui confirment son statut royal. Sous ces personnages et placé au centre, juste au-dessus d'un passage, est représenté un *Mandyllion* comparable à l'image de Laon. Malheureusement, les reproductions ne permettent pas de détailler l'image ni de discerner les couleurs. Le dessin est pictural. La tête du Christ se détache sur un mur blanchâtre qui accentue les couleurs sombres des cheveux et de la barbe qui entourent le visage du Christ. Les cheveux retombent sur les côtés du visage et la barbe se termine en pointe. Les traits sont allongés, le nez semble droit, les yeux en amande. Les lèvres sont minces. On ne distingue pas bien la présence de la croix à l'intérieur du nimbe. Une représentation de tissu décoré de losanges dont certains présentent un décor stylisé entoure le nimbe et le visage du Christ. L'image est entourée d'une mince ligne qui délimite le contour

de la fresque. On ne voit pas de traces visibles d'écriture.

Cette pratique de représenter un *Mandyliion* au-dessus d'un passage s'étend à d'autres églises byzantines dont une église de Cappadoce en Turquie (figure 34), au monastère de Moraca au Monténégro, celle-ci ayant été restaurée au 16^e siècle (figure 35). La position d'un *Mandyliion* au-dessus d'un passage est significative. En 1999, dans son article « Images et Passages : leurs relations dans quelques églises byzantines après 843 », la byzantiniste Lydie Hadermann-Misguich souligne que dans l'église byzantine médiévale, là où les images sont classées de façon hiérarchique, les représentations liées aux « passages » prennent un sens particulier (Hadermann-Misguich 1999 : 23). L'auteure entend par passages, des compositions surmontant des portes, des arcs et placés au centre de ces éléments. Elle écrit : « Une nouvelle représentation du Christ adulte apparaît [...] dans la partie orientale de l'église byzantine médiévale : le *Mandyliion*, l'image thaumaturgique sur tissu que Jésus envoya au roi Abgar d'Édesse » (Hadermann-Misguich 1999 : 23).

Les premiers témoins pourraient remonter entre le 7^e et le 9^e siècle. Au monastère de Spas Neredista (figure 12), un *Mandyliion* du 11^e siècle (maintenant détruit) était installé sur l'arc absidal. De même, au 14^e siècle, on en trouvait un au même endroit dans l'Église du Roi à Studenica. Il n'en reste plus de traces aujourd'hui. Souvent dans les églises, le Christ est représenté plusieurs fois. Par exemple, au monastère de Sopocani fondé par le roi Stefan Uros 1^{er} au 13^e siècle le *Mandyliion* se trouvait alors au-dessus de la fenêtre du diaconicon, endroit où l'on conserve les livres et vêtements liturgiques et au-dessus de l'entrée de la chapelle Saint-Étienne. À compter du 12^e siècle, le *Mandyliion* se dédouble en son impression sur la sainte brique, c'est-à-dire le *Keramion* (figure 13). À partir des 13^e et 14^e siècles, les deux saintes Faces se répondent entre les médaillons orientaux et occidentaux. Il en existait un exemple (détruit) à Studenica (Haderman-Misguish 2009 : 35).

Ces représentations étaient souvent accompagnées d'icônes monumentales du Christ, de la Vierge et des saints titulaires et protecteurs les plus vénérés dans le sanctuaire et placées de part et d'autre d'un lieu de passage majeur, soit le templon qui marque la séparation entre l'espace sacré et l'espace laïc (Haderman-Misguish 2009 : 35). Le rôle de ces archétypes du *Mandyliion* est considérable. Cette image hiératique du Christ représente un intermédiaire entre le prototype et le fidèle. Selon Grabar : « Tantôt, ces images illustrent le dogme essentiel de la théologie orthodoxe, le mystère de l'Incarnation, tantôt elles sont un symbole eucharistique,

ou bien elles apparaissent comme signes prophylactiques, protecteurs de l'État, de la commune, du fidèle » (Grabar 1931 : 24) et des monastères qui abritent ces images. Ces peintures murales adoptent, selon Grabar, le système de la distribution des sujets, tel que fixé à Byzance dès le 10^e siècle et dans les programmes iconographiques imposés aux peintres par les théologiens grecs. Placée au-dessus des portes, l'image du Christ – à l'image du *Mandylyon* d'Édesse – joue un rôle de protection de l'espace sacré. Grabar précise que « Le *Mandylyon* compta certainement parmi les manifestations religieuses les plus sacrées et les plus chères aux orthodoxes » (Grabar 1931 : 32). Ces représentations montrent la place importante que l'image « non faite par les mains occupaient dans l'art orthodoxe et dans la vie religieuse et même politique des peuples d'Orient chrétien pendant de longs siècles » (Grabar 1931 : 32).

Des œuvres à l'exemple de l'icône de Laon ont transité entre Byzance, l'Italie et la Serbie suite à des transactions commerciales, à des pillages, à des dons comme ceux des némanides ou encore lors de visites entre ambassadeurs. Les informations disponibles au moment d'écrire ce texte, nous incitent à croire que plusieurs éléments ont joué un rôle dans l'arrivée en France de l'icône de Laon. La circulation des artistes entre Constantinople et la Serbie après 1204, la translation des œuvres entre la Serbie et l'Apulie sous les némanides et les missions de Jacques de Troyes à titre de légat du pape et de diplomate ont été des facteurs déterminants dans l'arrivée d'abord, à Bari puis en France, de l'image de Laon.

Chapitre 4 - La translation des œuvres et la circulation des artistes

Dès le 10^e siècle, les Vénitiens et les Amalfitains viennent dans « la reine des villes » [Constantinople] afin d'acquérir les objets de luxe, soieries, portes de bronze, objets liturgiques, qui manifestent l'habileté suprême des artisans de la capitale byzantine et sont activement recherchés par les églises ou les communes d'Occident (Balard 2005 : 9).

Nos recherches menées autour de l'origine possible de la Sainte Face de Laon nous amènent à regarder de plus près les divers liens existants entre Byzance, l'Italie et la Serbie tant au niveau de la circulation des artistes qu'à celui de la translation des œuvres et des reliques. Nous avons déjà souligné l'intérêt des recherches de l'historien de l'art Svetozar Radojčić qui étudie particulièrement les icônes de Serbie et de Macédoine et leurs liens avec Byzance. Il faut préciser à nouveau l'importante source d'information que représente la thèse d'Anthony Cutler de 1963, *The Maniera Greca in Italy and Serbia* sur l'impact des idées et des techniques transmises par les Byzantins et ses répercussions sur l'économie, la vie politique et artistique de l'Italie et de la Serbie.

L'Italie méridionale à l'époque médiévale représente une plaque tournante entre l'Orient et l'Occident. Depuis des générations, des liens commerciaux unissent Byzance et ses voisins limitrophes. Les produits de luxe en provenance de Byzance sont très recherchés et les voyages des artistes, diplomates, moines et marchands entre les régions assurent à la fois la diffusion des biens, des connaissances, du savoir-faire et de l'iconographie. La Serbie, même après l'accession à son indépendance développe ses liens à la fois avec Rome et les régions côtières de l'Adriatique, particulièrement avec Bari en Apulie.

4.1 Les relations entre Byzance, l'Apulie et la Serbie

Attirés par les terres fertiles italiennes, les Hellènes quittent la Grèce, déjà au 8^e siècle avant notre ère pour fonder de nombreuses colonies en Italie méridionale (appelée Grande Grèce) consolidant des liens commerciaux et culturels déjà existants entre les deux pays. Au début du 11^e siècle, l'Italie méridionale est partagée en un grand nombre de petits états où diverses aires de civilisation se côtoient: les descendants des Romains (Naples, Amalfi, Gaète), les Grecs dont les villes et villages s'étendent le long de la côte méditerranéenne, les

musulmans d’Afrique du Nord qui possèdent la Sicile, les Byzantins qui occupent les Pouilles et la Calabre et les Lombards qui occupent le reste du pays. À partir de 827, les Aghlabides, une dynastie d’émirs de Kairouan venant de Tunisie attaquent la Sicile et l’Italie du sud créant les émirats de Bari, Tarente et Reggio (Olle-Martin 2000 : 827). Ces émirats deviennent le point central du commerce entre le monde islamique, Byzance et l’Italie jusqu’à la conquête fatimide chiite au début du 10^e siècle.

Dès la deuxième moitié du 6^e siècle, les Lombards, peuple germanique venu du nord, envahissent et occupent une grande partie de l’Italie septentrionale et poussent également vers le sud. Face à l’invasion des « Barbares », la population grecque du sud de la péninsule fuit vers la Calabre méridionale puis vers le sud des Pouilles (péninsule du Salento), région occupée par une population grecque de rite byzantin qui constitue alors l’essentiel de l’Italie byzantine hellénophone auquel s’ajoutent des régions côtières: la Vénétie, l’Exarchat (Romagne actuelle), la région de Rome et la côte Tyrrhénienne (Amalfi, Naples). Cependant, le catépan⁶⁷ de Bari dans les Pouilles demeure sous la double domination de Rome et de Byzance. Nous reviendrons sur l’importance de Bari.

Au 11^e siècle, l’invasion normande vient bousculer cet équilibre. Constitué majoritairement de mercenaires et d’aventuriers normands, ce groupe indépendant était initialement au service de princes byzantins et lombards qui trouvaient là une façon commode d’agrandir leurs territoires. Éventuellement, en leurs propres noms, ils conquièrent tout le territoire au sud de l’Empire romain, les Abruzzes et la Sicile.

Cette présence normande en Italie conduit à une cohabitation artistique et impose donc aux artistes et architectes une remise en question de l’art régional, lequel doit tenir compte des nouvelles données amenées par les conquérants normands. L’art italo-grec, selon l’historienne byzantiniste Annick Peters-Custot devient un art byzantin au service des Normands et « Les réalités artistiques et architecturales manifestent les contraintes liées à la nouvelle domination et les différences artistiques régionales à l’époque normande expriment la réalité des bouleversements politiques » (Peters-Custot 2009 : 372). Au moment de l’annexion de la Serbie à Byzance, l’art serbe connaîtra les mêmes transformations.

⁶⁷ Haut fonctionnaire qui à l’époque byzantine administre les thèmes ou régions de Calabre et de Longobardie.

Désirant étendre son influence et reconquérir les territoires perdus en Italie et en Sicile, Byzance annexe une partie des territoires slaves, dont la Serbie qui restera un état vassal byzantin jusqu'en 1185 au moment où Stefan Nemanja déclare son indépendance face à Byzance. Cependant, bien que la Serbie reste attachée au rite orthodoxe, à la culture et aux coutumes byzantines, elle resserre ses liens commerciaux et diplomatiques avec Rome et l'Apulie, particulièrement avec Bari avec laquelle elle a développé au cours des siècles des relations basées sur le commerce et les échanges de biens.

Au 13^e siècle, hommes d'Église, marchands et artistes entre autres voyagent en territoire serbe autant que dans les régions florissantes italiennes ou à Constantinople (Cutler 1963 : 3). Le commerce et les échanges divers prospèrent entre les régions. Les artistes s'approprient des œuvres, des techniques et des modèles inspirés des pays qu'ils visitent ou dans lesquels ils sont installés et adoptent la *maniera greca*. Cutler considère que cette *maniera greca* constitue un phénomène artistique cosmopolite et non local ou confiné à une certaine région (Byzance, Italie, Serbie). Au contraire, cette manifestation artistique est partie intégrante de la culture méditerranéenne dans laquelle il intègre la Serbie.

Soulignant la *maniera greca* de Cimabue dans ses *Vies des Artistes* de 1568, Giorgio Vasari écrit :

Plutôt que de se consacrer à l'étude des lettres, Cimabue passait ses journées à dessiner hommes, chevaux, maison et autres fantaisies dans ses livres et sur différents papiers, une occupation dans laquelle il était interpellé par la nature; et son inclination naturelle a été favorisée par la bonne fortune, car les gouverneurs avaient invité certains artistes grecs à Florence dans le but de renouveler l'art de la peinture qui ne s'était pas vraiment dégradé, mais qui était dans l'ensemble perdu [...]. Ces maîtres se préoccupaient très peu du développement de l'art, exécutant leur travail comme on le voit maintenant, pas selon l'excellente manière des anciens Grecs, mais selon un style qui leur est personnel. C'est pourquoi, bien que Cimabue imitait ses maîtres grecs, il améliorait et affinait leur art en le soulageant des manières rudes des peintres grecs. (Vasari 2007 : 32 [1568]).

Si la véracité de certaines anecdotes de Vasari est sujette encore aujourd'hui à quelques réserves, l'auteur contribue à établir l'utilisation de modèles byzantins par des artistes grecs invités en Italie ou en Serbie, conduisant à ce que Cutler appelle l'art « italo-byzantin » et au développement graduel en Serbie d'un art serbo-byzantin. Pour l'auteur : « La Serbie [...]

more than any of the Italian communities fit the narrow interpretation of a *maniera greca* – works of art, that is, deriving their stylistic and iconographical premises from its Byzantine neighbour »⁶⁸ (Cutler 1963 : 7). C'est donc sur ces bases byzantines que les écoles nationales serbes développent un style qui leur est propre et qui puise son inspiration dans ses propres racines et croyances.

Plus récemment, dans son ouvrage *The Medieval Salento : Art and identity in Southern Italy*, l'historienne de l'art Linda Safran reprend cette notion d'inclusion de divers facteurs d'identité et de représentation visuelle. L'auteure mentionne: « By recovering the people of the Medieval Salento from what survives of the visual and material culture, using both emic and etic perspectives, I reunite them as neighbours who share similar (or a least comparable) habits of visibility and analogous strategies of representation [...] »⁶⁹ (Safran 2014 : 5). En d'autres mots, on ne peut concevoir un développement artistique de façon isolée, c'est-à-dire en négligeant les apports extérieurs qui s'ajoutent à la culture d'origine et conditionnent son évolution.

4.2 Translation des œuvres et des reliques entre la Serbie, l'Apulie et Byzance

De plus en plus d'historiens et d'historiens de l'art s'intéressent au phénomène des échanges commerciaux et artistiques entre non seulement Byzance et l'Italie, mais également entre Byzance, les pays musulmans et la péninsule balkanique. Des études récentes mettent en relief le rôle important joué par la ville d'Amalfi dans les relations Occident-Orient. En 1968, l'historien médiéviste Armand Citarella dans « Patterns in Medieval Trade : The Commerce of Amalfi before the Crusades » signale le rôle central joué entre le 8^e et le 14^e siècle par Amalfi alors au centre d'échanges commerciaux entre l'Europe chrétienne et les pays de la Méditerranée (Citarella 1968 : 531-555). En effet à cette période, Amalfi partage avec Venise

⁶⁸ « La Serbie [...] plus que n'importe laquelle des communautés italiennes présente une production artistique qui se rapproche le plus de la *maniera greca* et dont la stylistique et l'iconographie s'inspirent de ses voisins byzantins ».

⁶⁹ « En regroupant les habitants du Salento médiéval à travers ce qui a survécu de leurs cultures visuelle et matérielle dans une perspective à la fois communautaire et éthique, je les réunis comme étant des voisins partageant les mêmes (ou similaires) habitudes et stratégies de représentations visuelles [...] ».

le rôle d'intermédiaire entre l'Orient et l'Occident. L'historienne de l'art médiéviste Sarah M. Guérin retrace dans son article « Forgotten Routes? Italy, Ifrīqiya, and the Trans-Saharan Ivory Trade » les routes de l'ivoire entre l'Afrique et l'Europe au Moyen Âge. L'auteure attire notre attention sur la pluralité des circuits commerciaux existants, la circulation des biens de toutes sortes entre les régions et la difficulté d'établir des évidences faute de sources premières fiables (Guérin 2013 : 70-91).

Les objets de luxe, les tissus et les tapis, très populaires en Occident, proviennent en partie d'Alexandrie. Cette demande « As long as access to it remained, Moslem Alexandria could provide the wealthy layman of the west with the fabrics, carpets and other items of luxury that he required »⁷⁰ (Cutler 1963 : 66). Cependant, Byzance demeure au centre du commerce d'objets liturgiques entre l'Est et l'Ouest. L'axe principal de ce commerce se situe entre Rome et Byzance (Cutler 1963 : 67). Les églises doivent, à l'image de Rome, se munir d'objets liturgiques, de symboles chrétiens et se tournent alors vers Byzance.

Dès le 6^e siècle Byzance, bénéficie des relations rapprochées avec les territoires situés autour de la Méditerranée et de l'Adriatique incluant la Serbie. On parle alors d'échanges régionaux plutôt que d'échanges entre chacun des pays. Si les influences de l'art byzantin sur l'art de l'Italie méridionale sont connues, celles exercées sur la production serbe demeurent encore largement inexploitées. Après la christianisation de la Serbie au 9^e siècle, l'art paganisé sera remplacé par un art chrétien marqué par le byzantinisme et l'adoption par les dirigeants d'un mode de vie inspiré de Byzance.

L'accroissement de la circulation d'œuvres et de biens entre l'Occident, la Serbie et Byzance est surtout notable entre les 11^e et 12^e siècles. Cette augmentation est due, entre autres facteurs, au nombre croissant d'Occidentaux venus s'installer en Orient (Cutler 1963 : 7) et à la présence de représentants des rois, dont des Serbes, à Byzance. À partir de 1204, la situation s'inverse en Serbie avec l'arrivée en grand nombre d'artistes grecs. Des ateliers d'Ohrid en Macédoine et Kotor au Monténégro dirigés par des maîtres grecs sont mis en place et sont particulièrement reconnus pour leur production d'icônes. Certains des objets de luxe fabriqués dans les ateliers de Kotor sont envoyés en Apulie, à la basilique Saint-

⁷⁰ « Aussi longtemps que l'accès était possible, Alexandrie pouvait fournir aux riches laïcs occidentaux les tissus, tapis et autres articles de luxe dont ils avaient besoin ».

Nicolas-de-Bari par les rois némanides afin de rendre hommage à l'un de leurs saints patrons. Si comme nous le supposons, l'icône de Laon a été fabriquée en Serbie, elle aurait fait partie de ces objets religieux ayant voyagé entre la Serbie et Bari.

Analysant les systèmes d'alliances diplomatiques byzantins, l'historien médiéviste Telemachos Lounghis note dans *Ambassades, Ambassadeurs et délégations* le fait que dès le 7^e siècle, Byzance a mis en place un système de concordats et établi une tradition diplomatique, laquelle a perduré à travers les siècles (Lounghis 2012 : 303). On remarque alors une affluence simultanée d'ambassades à Constantinople. Il en sera de même à Rome⁷¹. Partie intégrante de ces visites diplomatiques, les présents échangés sont souvent précieux et contribuent à promouvoir l'image impériale. La monnaie d'or à l'effigie de l'Empereur constitue un cadeau appréciable et apprécié indispensable au commerce. Il en va de même pour les soieries tissées dans les ateliers impériaux, l'ivoire et les pierres précieuses. Les icônes font également partie de ces cadeaux diplomatiques. Comme le souligne Cutler « [...] the icon was understood by both parties to be an acceptable gift in the west »⁷² (Cutler 1963 : 70). C'est vraisemblablement le cas de l'icône de Laon.

L'ensemble des relations politiques, diplomatiques, religieuses et idéologiques entre Byzance et la Serbie au 12^e siècle ont été explorées par Élisabeth Malamut dans son texte « Byzance et la Serbie au 13^e siècle » (Malamut 1997 : 367-376). L'édification du monastère Hilandar par Stefan Nemanja en 1198 représente un élément fondamental dans les relations entre Byzance et la Serbie, car l'higoumène de Hilandar faisait office d'ambassadeur à Constantinople (Malamut 1997 : 368) avec tout ce que cela comporte d'échanges de toutes sortes entre les deux États. Jusqu'en 1204, une grande partie des relations entre l'empereur byzantin et le roi de Serbie passait par Thessalonique (Macédoine) (Malamut 1997 : 373). Au-delà des relations avec l'empire et la papauté, les Serbes entretiennent également des liens commerciaux, diplomatiques et religieux avec les autres pays autour de l'Adriatique dont l'Apulie et qui perdurent jusqu'à la fin du règne des Nemanjić. Chaque visite donne lieu à des

⁷¹ Voir Lampakis et al. 2007; Becker 2012 et Hilsdale 2014 pour les conséquences du déclin de l'Empire sur l'image impériale et les échanges et cadeaux diplomatiques.

⁷² « [...] Les icônes étaient perçues par les deux parties comme étant des cadeaux tout à fait acceptables ».

pourparlers, des négociations entre les parties et représente une occasion de manifester richesse et pouvoir.

Les dignitaires de Kotor jouent un rôle important dans la vie politique. Comme le souligne Jiracek « Les Cattariotes [...] servaient aussi le roi à la Chambre des Finances et dans les douanes, et entreprenaient pour lui des voyages diplomatiques à l'étranger » (Jiracek 1920 : 25 [1888]). Des icônes ont pu ainsi circuler en Apulie, à Rome et dans les pays autour de l'Adriatique. Cependant, aucun texte ne nous informe sur la présence à Bari de Cattariotes, mais le lien ecclésiastique qui unit les deux villes et les dons attestés des némanides à la basilique de Bari permettent de croire à la vraisemblance d'échanges entre les deux villes.

Parmi tous les présents estimés de part et d'autre, l'acquisition et les dons d'objets sacrés, particulièrement les reliques, occupent une place à part. Dans son article « Eastern Objects and Western Desires : Relics and Reliquaries between Byzantium and the West », l'historien de l'art Holger A. Klein étudie l'importance des reliques – particulièrement celles de la Passion et de la Vierge – et des reliquaires comme présents diplomatiques et symboles du pouvoir de l'Empereur, gardien et défenseur des reliques. Klein écrit :

Among the many eastern objects that reached western Europe between the seventh and the fifteenth century by way of gift-giving, theft, or trade, sacred relics hold an important, if somewhat unusual, position. Unlike other commodities and luxury goods such as silk, gold, ivory, and precious stones, whose inherent value is intimately tied to their material worth, a relic's value is not as easily quantifiable and tends to resist a definition in purely monetary or economic terms ⁷³ (Klein 2004 : 283).

L'intérêt pour ces objets sacrés repose sur la valeur symbolique qui leur est accordée. Les reliques les plus importantes offertes par Byzance sont celles liées au Christ, à la Vierge et aux saints orientaux. Klein explique « For unlike precious silks and other luxury objects that could be obtained by way of commerce, the distribution of relics, especially those of Christ, the Virgin, and certain eastern saints, was strictly controlled by the Byzantine emperor and

⁷³ « Parmi les nombreux objets orientaux qui sont arrivés en Occident entre le 7^e et le 15^e siècle soient par cadeaux, vols ou commerce, les reliques sacrées occupent une place importante et inhabituelle. Contrairement à d'autres objets de luxe comme la soie, l'or, l'ivoire et les pierres précieuses, dont la valeur est attachée aux matériaux qui les composent, la valeur d'une relique n'est pas quantifiable et résiste à une définition purement économique et monétaire ».

thus out of reach for most western rulers » (Klein 2004 : 289)⁷⁴. La rareté des reliques offertes aux représentants occidentaux augmente à la fois le prestige de l'Empereur et de celui qui les reçoit. L'attitude des Occidentaux face aux reliques changea durant les 13^e et 14 siècles. Rendues plus faciles d'accès, les reliques perdent leur pouvoir symbolique et deviennent des objets monnayables.

Le bras reliquaire (12^e siècle) (figure 37) conservé au Musée d'Art de Cleveland est un exemple de reliques offertes comme cadeaux diplomatiques non seulement aux rois, mais également à la papauté. Klein mentionne que les reliques sont officiellement enregistrées à titre de cadeaux diplomatiques à partir du 9^e siècle⁷⁵. L'auteur souligne : « In 811, when Patriarch Nikephoros of Constantinople sent a synodal letter to his colleague Pope Leo III in Rome, he enclosed with it a golden *enkolpion* containing particles of the glorious wood »⁷⁶ (Klein 2007 : 292). L'importance et la richesse des cadeaux offerts par Byzance aux Occidentaux, associés à l'avantage symbolique qui est accordé aux reliques créent un lien politique, mais également une obligation morale face aux généreux donateurs.

L'icône de Laon acquiert à son arrivée en France, la renommée symbolique d'une relique avec un statut équivalent à celui de la Véronique de Rome. Tout comme d'autres reliques, l'image est aussitôt reconnue comme thaumaturge et miraculeuse et attire les foules de pèlerins. Ceux qui se rendent à Rome en pèlerinage à la Véronique ont le choix, après plusieurs étapes, de continuer par la route des Francs (*Via Francigena*) vers Laon puis Canterbury (Annexe III). Les pèlerins ramènent avec eux des médailles, des petites sculptures et des pièces de monnaie à l'effigie de la Véronique contribuant aussi à la translation des œuvres et des modèles entre les diverses régions qu'ils visitent.

Outre les visites d'ambassadeurs, plusieurs événements favorisent les transferts et les échanges d'œuvres et de biens entre l'Orient et l'Occident. Citons entre autres les pèlerinages à Constantinople et en Terre sainte, les voyages des moines grecs en Occident pour ramasser

⁷⁴ « Contrairement aux soies précieuses et autres objets de luxe qui pouvaient être obtenus par le commerce, la distribution des reliques, spécialement celles du Christ, de la Vierge et de certains saints, étaient strictement contrôlés par l'Empereur byzantin et étaient hors de portée de la plupart des dirigeants occidentaux ».

⁷⁵ Voir Herrin 1992; Grumel, Darrouzès 1989.

⁷⁶ « Quand le Patriarche Nikephoros de Constantinople envoya une lettre synodale à son collègue le Pape Léon III à Rome, il inclut un *enkolpion* doré contenant des morceaux de la vraie croix ».

des aumônes, les Croisades avec la fondation d'états francs⁷⁷ et la domination des Vénitiens sur les îles grecques (Demus 1970 : 20). À cette liste s'ajoutent les pillages ou même simplement les achats d'œuvres d'art byzantines.

4.3 Circulation des artistes et des techniques entre Constantinople et la Serbie

Soulignant le rôle de catalyseur joué par les artistes grecs dans la diffusion de la culture byzantine, Demus écrit « What interests us [...] [is] the role that Byzantium plays in the formation of Western art; not so much the question of influence but that of teaching and guidance, of help in evolving the West's own artistic language⁷⁸ » (Demus 1970 : 2). Dans son article, « Art byzantin et influence : histoire d'une construction » – à ce terme on préfère maintenant celui de transfert ou de diffusion du savoir – l'historien de l'art byzantiniste Jean-Michel Spieser souligne que « la notion d'influence est utilisée pour parler de l'art byzantin, à la fois pour des influences qui pourraient expliquer sa formation et pour celles qu'il a exercées lui-même sur l'art du Moyen Âge occidental » (Spieser 2005 : 271-288). Jean-Marie Guillouët fait remarquer dans son article « Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval » qu'un détour par l'histoire et les transferts culturels permet de déplacer les termes de la question c'est-à-dire la question de l'identification des déplacements des artistes, leurs modalités et les conséquences en termes de réseaux de la commande et de la perméabilité des savoir-faire. Il écrit :

La notion de transferts artistiques [...] vise d'abord à envisager ces circulations d'artistes, d'œuvres ou de modèles, dans la dynamique et la dialectique qu'elles entretiennent avec leur milieu d'accueil ou d'émission. À ce titre, ce sont d'abord des médiateurs (les artistes, les œuvres ou les modèles) qui constituent l'objet de la recherche conduite dans les termes des transferts artistiques (Guillouët 2009 : 17).

⁷⁷ Peuple germanique constitué par un regroupement de tribus et qui après la chute de l'Empire romain d'Orient joua un rôle important dans le développement de l'Allemagne, de la Belgique, de la France et du Luxembourg.

⁷⁸ « Ce qui nous intéresse [...] c'est le rôle joué par Byzance dans la formation de l'art occidental; pas tant la question d'influence mais plutôt le rôle d'enseignement et de guide qui permet à l'Occident de développer son propre langage artistique ».

La circulation de biens et de personnes entre l'Empire et l'Occident surtout au 12^e siècle est un facteur déterminant dans l'expansion de la culture byzantine dans les pays comme la Serbie et l'Italie. Dans *History of Eastern Europe from 1081 to 1453* écrit en 1945, Diehl et Oeconomus soulignent l'importance du phénomène et considèrent cette circulation de biens et de personnes comme « un facteur déterminant dans la civilisation byzantine du 12^e siècle » (Diehl, Oeconomus 1945 : 92). Cutler souligne d'autre part l'importance de la migration d'Occidentaux dans les territoires de l'empire byzantin et dont les effets se manifestent surtout sur « the two regions most closely bound up with the destiny of Byzantium⁷⁹ » (Cutler 1963 : 69). Ainsi, la Serbie et l'Italie par leurs liens et leur proximité avec Byzance sont particulièrement influencées par la culture byzantine. En Serbie la littérature, l'art, la plupart de leurs lois et plusieurs rites cérémoniels sont inspirés par Byzance (Cutler 1963 : 179). Les rois adoptent les vêtements, coutumes, rites byzantins et croyances orthodoxes accompagnés d'une iconographie dont les modèles sont imposés par Byzance exerçant ainsi une influence décisive sur l'orientation culturelle serbe (Djurova 1988 : 643).

L'arrivée des Croisés à Constantinople au début du 13^e siècle marque un tournant dans l'histoire artistique serbe. Privés de commandes impériales et religieuses, les artistes grecs de la capitale byzantine se retrouvent inactifs et vont exercer leur art dans les régions limitrophes, dont la Serbie christianisée. Les Nemanjić sauront tirer profit de cette situation. Ainsi :

La diminution des constructions à Byzance, après 1204, profita aux souverains serbes du début du 13^e siècle et leur permit d'exercer leur zèle comme donateurs. Dans les anciens centres urbains de Byzance, des groupes entiers de peintres restèrent sans travail; les divers artisans dont les œuvres étaient données en dotation aux églises virent leurs commandes diminuer. N'ayant plus la possibilité de travailler dans la capitale, les artistes furent contraints d'accepter les commandes venues de la périphérie du monde byzantin. La Serbie faisait partie de cette périphérie (Ćirković 1992 : 249).

Cette présence d'artistes étrangers s'explique en partie par le désir des Nemanjić, soucieux de pérenniser le caractère sacré de leur dynastie, de doter leurs fondations d'œuvres exécutées par les meilleurs artistes possédant déjà un héritage culturel et un savoir-faire reconnu.

⁷⁹ « Les deux régions les plus rapprochées de Byzance ».

Comme vu précédemment, plusieurs de ces artistes s'installent dans les centres artistiques de Macédoine à Ohrid (essentiellement grecque) ou à Kotor, dans la région de Zeta au Monténégro et ouvrent des ateliers d'icônes, de sculpture et d'orfèvrerie dont proviennent certains objets liturgiques et icônes envoyés à la basilique de Bari (Miljković 2009 : 275-294). Ces ateliers recrutent selon Jiracek « de nombreux apprentis qui venaient souvent de loin dans l'intérieur du pays » (Jiracek 1945 : 56). C'est vraisemblablement de ces ateliers que proviennent des icônes et autres objets liturgiques – chandeliers, argent, lampe de sanctuaire – offerts à la basilique de Bari par les némanides (Miljković 2009 : 275-294). C'est de Kotor que proviennent les icônes de saints Pierre et Paul (figure 3), don de la reine Hélène d'Anjou Nemanjić (v. 1290) conservée dans le trésor du Vatican (Radojčić 1978 : 4) et celle de saint Nicolas à Bari (figure 2).

Si l'origine serbe de l'icône de Laon se confirme un jour, le peu d'exemplaires encore existants d'icônes offertes par les Nemanjić confère à l'icône une qualité archéologique et historique remarquable et exceptionnelle dans l'histoire de l'art serbe et français. Nous reviendrons sur l'importance de la ville de Kotor dans l'histoire de la Sainte Face de Laon et sur le rôle joué par Bari dans les échanges entre la Serbie et l'Apulie.

La qualité picturale de l'icône de Laon fait de cette Sainte Face selon Malgouyres, une « œuvre magistrale qui trahit la main d'un grand artiste de Constantinople » (2015b : 12). Cependant à notre avis, la présence en Serbie, d'ateliers dirigés par des maîtres grecs formés à l'art byzantin, appuie l'hypothèse d'une fabrication de l'icône en Serbie. L'historienne de l'art russe Lilia Evseeva dont les écrits de 2008 sur les icônes acheiropoïètes du Christ dans les icônes russes sont rapportés par Malgouyres (Malgouyres 2015b : 12) confirme la présence d'ateliers grecs en Serbie. Malgouyres mentionne « tout en soulignant ce que doit l'icône à l'art constantinopolitain, [Evseeva] a rappelé la pratique des chantiers de fresques réalisées en Serbie par des maîtres grecs, où les inscriptions sont rapportées en slavon par les Serbes » (Evseeva 2008 : 46-48). Ces propos d'Evseeva vont tout à fait dans le sens des recherches que nous avons menées dans notre quête de l'origine de l'icône de Laon.

4.4 Bari et les némanides

Certains auteurs modernes soulèvent la possibilité, non confirmée, de la présence de Jacques de Troyes à Bari en 1248. Nous avons déjà mentionné les raisons probables, à la fois politiques et religieuses, de cette présence de Jacques de Troyes en Apulie. Ainsi, c'est lors d'une rencontre avec des moines serbes qu'il aurait pris possession de l'icône à titre de cadeau diplomatique puis l'a envoyée à sa sœur Sybille à Montreuil-les-Dames en 1249. Grabar mentionne que l'icône de Laon a dû être apportée en Occident, soit par l'une des ambassades de princes orthodoxes, soit par un envoyé du pape, à son retour d'un voyage en pays slaves (Grabar 1931 : 15). Cette note de Grabar a donné lieu à plusieurs interprétations et est sans doute à l'origine des affirmations de Suzanne Martinet qui associe les voyages de légation de Jacques de Troyes en Europe centrale en 1248 à un passage à Bari où il obtient une copie du *Mandyllion* puis l'envoie à Sybille en 1249 (Martinet 1988 : 29)⁸⁰. Bouchard appuie cette version et écrit :

Jacques de Troyes avait reçu du pape Innocent IV des missions de rencontre et de conciliation avec l'Église d'Orient. À Bari, il visita un monastère serbe dans le but de resserrer les liens entre Orient et Occident chrétiens C'est là qu'il reçut en cadeau la Sainte Face. L'origine serbe de cette image nous semble attestée (Bouchard 1999 : 129).

Cette version n'est pas confirmée mais démontre toute l'interrogation que suscite cette présence en France de la copie du *Mandyllion* et les liens possibles avec la Serbie némanide si intimement liée à Bari. Bien que nous n'ayons pas de preuves de la présence de la Sainte Face de Laon à Bari nous avons tout de même la preuve que d'autres peintures sur bois (figure 2) et des objets liturgiques ont été donnés par la famille Nemanjić à la basilique Saint-Nicolas après la translation des reliques de saint Nicolas dans la basilique. Afin de comprendre la relation entre les némanides et Bari, un retour sur l'histoire de cette ville d'Apulie est nécessaire.

Située sur la côte Adriatique de l'Italie, la ville portuaire est intégrée dès le 3^e siècle avant notre ère, aux territoires romains. Au 4^e siècle, la ville devient un siège épiscopal. Port fortifié, centre de commerce et de transit de marchandises vers l'Orient, la ville est convoitée

⁸⁰ Cette affirmation de Martinet est soutenue par la conviction de la conservatrice en chef du Musée national de Belgrade que la famille des Nemanjić, en particulier Sava combla de dons les monastères serbes et en particulier celui de Bari (Martinet 1988 :29).

par les Lombards, les Byzantins et les musulmans au 9^e siècle. En 847, l'émirat de Bari est fondé par les Aghlabides venus de Tunisie et qui s'implantent en Sicile et dans certaines régions du sud de l'Italie entre 828 et 1300. Les colonies musulmanes furent reprises par les Carolingiens et les Byzantins en font la reconquête en 875. Bari est choisie comme capitale du thème de Longobardie puis du catépanat (entité administrative dirigée par un catépan ou fonctionnaire administratif) d'Italie. On assiste alors à une réorientation artistique vers Byzance de l'Apulie et de la Calabre (Ollé-Martin 2000 : 827).

Malgré l'importance de son rôle administratif sous Byzance, la ville conserve une forte majorité latine dont le signe principal reste le pouvoir exercé par un archevêque latin jamais contesté par les autorités byzantines. Bari demeura toujours une capitale provinciale latine dans un empire grec (Peters-Custot 2009 : 65). Bari est donc au cœur de l'un des territoires byzantins les plus peuplés d'Italie. Sa structure urbaine est marquée par l'organisation byzantine qui respecte les particularismes religieux des populations lombardes. Dernière possession byzantine en Italie, la ville est assiégée par les Normands en 1068 et tombe en 1071. Les Byzantins sont alors chassés. Quelques monastères byzantins continuent leurs activités, mais « ces petits cénobes résistent peu au temps » (Peters-Custot 2012 : 252). Sous la pression normande, les monastères hellénophones sont récupérés au fil du temps par les grands monastères surtout bénédictins.

Par une bulle datée du 9 octobre 1089, le pape Urbain II érige Bari en métropole et donne à son archevêque « la juridiction dans tous les monastères d'hommes et de femmes, de Grecs et de Latins » (Ceillier 1863 : 423). Les conséquences de cette décision d'Urbain II seront importantes pour les catholiques de Serbie qui passent sous la tutelle de l'archidiocèse de Bari et ce jusqu'au 15^e siècle.

Déjà reconnue depuis la fin du 5^e siècle comme centre de pèlerinage à Saint-Michel-Archange du mont Gargano (aussi vénéré par les Serbes), la dévotion aux reliques de saint Nicolas attire une foule de pèlerins de toute l'Europe. Des routes dites « de pèlerinages » sillonnent l'Europe dont une va de Rome à Bari par la route de Trajan connue sous le nom de *Via Traiana*. En plus d'assurer l'accueil des pèlerins, Bari devient l'un des ports de départ pour les pèlerins désirant se rendre en Terre sainte. Utilisées par toute la population, les marchands, les pèlerins, les Croisés et bien d'autres (voleurs, détrousseurs), ces routes permettent par voie terrestre ou maritime de joindre entre elles diverses villes et divers pays

tout en bénéficiant de gîtes d'étapes dans les monastères byzantins ou catholiques. Le 13^e siècle marquera le déclin du port de Bari qui sera remplacé par les ports de Venise et de Toscane.

Le plus vieil inventaire connu du trésor de la basilique Saint-Nicolas date de 1313⁸¹ donc à une époque postérieure à l'icône de Laon. Dans son ouvrage, *The Bari Type of Beneventan Script. Manuscripts from Apulia*, l'historienne Brooks Emmons Levy consacre un chapitre au trésor de la basilique (Levy 1961 : 363-381). Nos espoirs de trouver une trace de l'icône de Laon dans cet inventaire ont été déçus. La perte ou l'aliénation des objets offerts par les premiers rois serbes expliquent peut-être cette lacune. Cependant, Cirković confirme « Calices, lampes, encensoirs d'argent, icônes, tous ces objets sont enregistrés dans les anciens inventaires à partir du 14^e siècle » (Cirković 1993 : 148).

Les biographies et les hagiographies des rois devenus saints constituent donc essentiellement les sources d'information sur les dons offerts peu après la translation des reliques de saint Nicolas à Bari. Ces dons sont répertoriés en partie dans le codex hagiobiographique *Les Vies des rois et archevêques serbes* de l'archevêque serbe Danilo II (324-1337) et de ses continuateurs anonymes. Ce codex regroupe les vies des rois et archevêques de la première moitié du 13^e siècle jusqu'à la deuxième moitié du 14^e siècle. Des copies du texte intégral considérées comme les plus anciennes copies connues à ce jour ont été faites en 1553 au monastère de Mileševa et acheminées à Hilandar. Il en existe deux copies (BPB, 45) faites en 1763 et une autre datée de 1780 (BPB, 51)⁸².

L'historien de l'art serbe Bojan Miljković dans son article de 2007 « Les némanides et saint Nicolas à Bari » publié en serbe et traduit en partie dans le *Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines de Belgrade*, nous fournit quelques informations sur les objets offerts « tout d'abord par le fondateur de la dynastie serbe, Stefan Nemanja, puis par ses successeurs sur le trône de Serbie (Miljković 2007 : 275).

En 1290, la reine Hélène et ses fils Stefan Dragutin et Uros II Milutin font don à Bari de deux icônes, dont l'une avec revêtement et les représentant sur deux registres avec

⁸¹ Voir Di Vito 1903.

⁸² Voir Bojović 2012. Il existe de nombreuses copies partielles du manuscrit entre autres à la Bibliothèque nationale de Varsovie (aks 10780), à la Bibliothèque nationale de Prague (IXA6, cod.C[S]).

inscriptions latines (Miljković 2007 : 277)⁸³. L'icône est mentionnée par Danilo II dans sa « biographie de Milutin » de *La vie des rois et des archevêques*. Cette icône semble disparue. Basé sur la description faite par Danilo II, Miljković compare le style de cette icône à celle des apôtres Pierre et Paul (figure 3) conservée au Vatican et datée de la même période, et « probably originated in a workshop in Kotor, the principal Serbian port on the Adriatic »⁸⁴ (Radojčić 1961 : 4). Présentés sur deux registres, les apôtres sont revêtus d'un chiton traditionnel byzantin et d'un himation. Placé dans un cercle au-dessus des bustes, se trouve un Christ bénissant les deux apôtres. Sur le registre inférieur, de chaque côté, sont représentés les fils de la reine Hélène le roi Stefan Uros II Milutin et son frère Stefan Dragutin avec les mains jointes comme en prière. Au centre, la reine Hélène d'abord catholique romaine puis baptisée orthodoxe est agenouillée devant un personnage habillé en évêque romain catholique et identifié comme étant saint Nicolas. Les inscriptions sont en caractères cyrilliques.

Dans son ouvrage *Serbian Medieval painting : the Age of King Milutin*, l'historien de l'art Branislav Todić souligne le don du roi Stefan Uros II Milutin en 1319, d'une grande quantité d'argent⁸⁵ devant servir à la confection d'un autel avec ciborium – baldaquin – accompagné d'une grande pala d'autel – retable –, de dix-huit lampes, de deux grands chandeliers et d'un encensoir (Todić 1999 : 49). Une inscription latine accompagne ces dons précisant que la réalisation de ces objets a été supervisée par Obrad, fils de Desislava de Kotor et assurée par le premier maître Roger et le maître Roberto qui était de Barletta dans la région de Trani en Apulie.

Parmi toutes les œuvres offertes par les némanides à la basilique Saint-Nicolas-de-Bari, la seule encore visible est donc la grande icône de saint Nicolas (figure 2) placée au-dessus de l'autel de la crypte où sont conservées les reliques du saint. Elle est envoyée à Bari en 1325 par le roi Stefan Étienne III Uros en provenance probablement d'un atelier de Kotor. Le saint est représenté debout et portant les vêtements d'un évêque avec de chaque côté les portraits

⁸³ Mariani 2006; Mariani 1987; Cioffari 1981; Rogadeo 1902 : 420, nos 567-569 dans « *Codice Diplomatico Barese*, vol 18, *Le pergamene di S. Nicola di Bari Periodo Angioino (1343-1381)*.

⁸⁴ « Probablement fabriqué dans un atelier de Kotor, le principal port serbe sur l'Adriatique ».

⁸⁵ À cette époque, la Serbie est un des premiers producteurs d'argent et d'or (Bataković 2005 : 39).

des donateurs agenouillés. L'icône est recouverte en partie d'un revêtement en argent doré et porte une inscription aux noms des donateurs⁸⁶.

Plus tardive que l'icône de Laon, le style de cette icône diffère nettement. Elle est d'une époque postérieure et le style est plutôt serbo-byzantin à la limite d'un style décoratif. Toute comparaison avec le style byzantin de l'icône de Laon est impossible à établir. Entre 1346 et 1353, la basilique reçoit des rois et princes serbes des lampes, un encensoir en argent orné d'émaux cloisonnés représentant des anges, des aigles bicéphales et des animaux fantastiques, une mitre ornée de plus de mille perles sur un fond de soie et sur laquelle étaient représentés le Christ, la Vierge, Jean Baptiste et saint Nicolas (Miljković 2007 : 293). Ainsi de tous ces dons à Bari notés dans les hagiographies et les biographies des rois de Danolo II, seule la grande icône de saint Nicolas a été conservée ainsi qu'une chartre attribuée à Stefan Dusan, datée de 1346 et qui confirme l'attribution d'une rente annuelle aux chanoines de la basilique. Rente qui n'aurait jamais été versée.

L'icône de Laon est absente de ces listes de dons. Une étude approfondie des sources comme celle de Danilo II ou de Nitti Di Vito nous permettrait sans doute d'affirmer ou d'infirmer la mention ou non d'un *Mandyliion* à Bari. Pour l'instant, compte tenu des informations en notre possession, mais aussi de l'importance des ateliers de Kotor, des liens de cette ville avec les Nemanjić et Bari, il est intéressant de regarder comment les échanges entre l'Apulie, Rome et la Serbie ont pu jouer un rôle dans l'arrivée de la Sainte Face en France. En l'absence de textes mentionnant l'icône de Laon, l'existence de deux icônes serbes conservées à Bari et à Rome et provenant probablement des ateliers cattariotes constitue tout de même une preuve, à notre avis, solide des liens entre l'Apulie, Rome et la Serbie.

4.5 Kotor, un lien entre l'Apulie et la Serbie

Suite à notre étude, la ville de Kotor a retenu notre attention en tant que possible lieu d'origine de la Sainte Face de Laon. Bien que la documentation reste parcellaire et rarissime, certaines informations sur l'importance de cette ville à l'époque némanide laissent à penser

⁸⁶ Voir Rogadeo 2006; Cioffari 1966; Bartolini 1882.

qu'une telle provenance de l'icône serait vraisemblable. Aussi, un retour sur l'histoire de cette ville portuaire nous semble nécessaire.

Kotor fut fondée en 168 avant notre ère, à l'époque de la République romaine et intégrée à la province romaine de Dalmatie (Croatie et Monténégro). Elle devient une des cités dalmates les plus influentes et est reconnue comme cité-État libre. Pillée en 1002 par les Bulgares, la ville est cédée à la Serbie, mais ne se soumet qu'en 1185. Elle garde son statut de République semi-indépendante, mais demeure sous protectorat serbe.

À titre de siège épiscopal, l'évêché de Kotor a autorité sur tous les catholiques de Serbie et développe des liens à la fois religieux, artistiques et commerciaux avec les diverses autorités apuliennes et romaines. De nombreux monastères dominicains et franciscains sont fondés à Kotor au cours du 13^e siècle. Entre le 13^e et le 15^e siècle, Kotor est une des principales villes maritimes de Serbie. Port de commerce important, elle rivalise avec Venise et les autres ports méditerranéens et jouit de privilèges importants, de faveurs spéciales et de la protection de la part des Nemanjić (Maksimović 1959 : 29). Ces relations entre la royauté et les Cattariotes sont mentionnées dans des manuscrits de 1616 (ms 423,426) conservés à la bibliothèque Saint-Marc de Venise.

Les rois serbes accordent aux dirigeants cattariotes qui parlent l'italien et le latin (Jiracek 1920 : 217) le titre de représentants royaux et de diplomates à l'étranger et cette période se caractérise par des rapports de plus en plus féconds avec les pays méditerranéens. Les missions se composent en général d'un laïc et d'un ecclésiastique, généralement plus lettré, et les némanides imposent aux monastères l'obligation de prendre part à ces missions (Jiracek 1920 :217). Habitée en partie par des marchands étrangers, la ville est une véritable mosaïque de nations où se côtoient Allemands, Vénitiens, Florentins et Grecs (Jiracek 1920 : 219). La ville représente le principal intermédiaire entre la royauté et les ports autour de l'Adriatique incluant Venise et l'Apulie dont Bari est un des ports importants.

Kotor joue également un rôle majeur dans le domaine des arts. D'abord reconnue pour ses ateliers de sculpture de pierre à un moment où les constructions de pierre remplacent celles en bois, la ville acquiert le titre de centre artistique après l'arrivée en grand nombre d'artistes grecs installés en Serbie dès le début du 13^e siècle. Sous la direction de maîtres grecs venus pour la plupart de Constantinople, des ateliers de peinture d'icônes et de fresques ainsi que des ateliers d'orfèvrerie voient le jour et sont fréquentés par des artistes locaux en

apprentissage en provenance de la ville de Kotor et de l'intérieur des terres (Jiracek 1945 : 56). Le nombre élevé d'ateliers d'art et la vocation portuaire et marchande de la ville favorisent grandement les échanges de biens entre l'Europe et la Serbie et la translation des œuvres, incluant les icônes particulièrement avec l'Apulie. Radojčić souligne que « L'art de Kotor, comme celui des villes voisines de Bar, Scutari et Dubrovnik est à cette époque en liens étroits avec les Pouilles, l'ancienne Apulie [...] » (Radojčić 1978 : 4) et ajoutons particulièrement avec la basilique Saint-Nicolas-de-Bari. Au 14^e siècle, la chute de l'empire némanide signifie la fin de l'activité artistique de Kotor qui sera alors remplacée par Dubrovnik (Croatie).

La datation de la Sainte Face de Laon et l'année de son arrivée possible à Bari puis en France au 13^e siècle correspondent tout à fait au règne des premiers Nemanjić et à l'effervescence artistique que connaît la Serbie après la Quatrième Croisade. Le rôle des artistes grecs dans la production d'icônes et d'objets d'orfèvrerie est considérable et incontestable. Plusieurs sources abondent dans ce sens. Les liens diplomatiques et religieux développés par les rois némanides avec l'Apulie et Rome ont favorisé les échanges de biens entre les deux côtés de l'Adriatique. La collaboration entre les artistes grecs et serbes est soulignée à de nombreuses reprises par divers auteurs.

La qualité d'exécution de la Sainte Face plaide en faveur d'une intervention grecque, d'une expertise reconnue ainsi que d'une connaissance de l'art byzantin et des règles orthodoxes que l'on retrouve chez les peintres grecs travaillant dans les ateliers de Kotor. Par contre, l'inscription cyrillique témoigne de l'intervention d'un apprenti ou d'un artiste local connaissant le slavon liturgique typique des pays slaves. Ces deux éléments associés aux relations étroites entre Kotor et Bari nous amènent à croire que l'icône provient plausiblement du grand centre artistique qu'est Kotor à partir du 13^e siècle.

En résumé et à la lumière des sources disponibles, nous croyons donc vraisemblable une origine serbe de l'icône de Laon fabriquée dans un des ateliers d'icônes de Kotor par un artiste grec formé à la *maniera greca* et dont l'inscription aurait été rédigée par un artiste serbe. Elle aurait été ensuite envoyée à Bari où Jacques de Troyes en fait l'acquisition à titre de cadeau diplomatique peut-être de la part des moines de la basilique considérés comme les « saints hommes » de sa lettre à Sybille.

Conclusion

Le choix d'un sujet de recherche comme celui de l'icône de la Sainte Face de Laon a permis d'ouvrir un champ de recherche assez vaste qui couvre à la fois le rôle important de Jacques de Troyes dans l'arrivée de la Sainte Face en France et le phénomène de la circulation des artistes et de la translation des œuvres entre la Serbie et Byzance après la prise de Constantinople par les Croisés. Ce choix permet également de souligner les liens existants entre les ateliers artistiques de Kotor et la présence dans la basilique catholique de Bari d'icônes orthodoxes, dons de la dynastie némanide.

Cette étude ne fait qu'effleurer le rôle majeur joué par la dynastie des Nemanjić dans la mise en place et l'essor d'un art typiquement serbe, mais également nous permet de mettre en relief les liens étroits qui unissent les Serbes, à la fois à Byzance et à l'Apulie. L'icône est datée de la fin du 12^e siècle ou de la première moitié du 13^e siècle et peinte dans une forme classique d'art byzantin avec la contribution d'un artiste connaissant le slavons. Si on devait l'associer avec une école artistique serbe, ce serait avec les débuts de l'école de Raska, mais rien ne permet de l'affirmer. Nettement d'inspiration orientale, copie du *Mandyliion* d'Édesse, l'image de Laon pourrait correspondre à une époque précoce de l'art serbe au moment où l'influence de Byzance est très présente dans toute la Serbie. L'absence d'icônes contemporaines et identiques à celle de Laon interdit toute comparaison utile.

Partant de la proposition émise, soit le passage présumé de Jacques de Troyes à Bari en 1248 et des liens avec les némanides, nous avons tenté de remonter le temps et de retracer l'histoire de cette ville, lieu de transit et d'échanges, port sur l'Adriatique et celle de l'icône avant son arrivée à Montreuil-les-Dames en France. Basé sur notre recherche, nous avons privilégié une origine serbe plutôt que bulgare ou russe, ces deux options restent à explorer.

Les raisons qui motivent un passage de Jacques de Troyes à Bari demeurent mystérieuses, mais pourraient trouver une explication dans les négociations menées par Jacques de Troyes dans le but d'en venir à une entente avec Frédéric II et ses représentants ou alors de faire exécuter la sentence de déposition de Frédéric II décidée lors du Concile de Lyon en 1245 (Théry, Gilli 2010 : 65-66). Le titre d'archidiocèse de Bari responsable de l'évêché de Kotor et des catholiques de Serbie constitue une autre raison valable de la présence de Jacques de Troyes à Bari. La réconciliation entre les deux Églises, but poursuivi

par Jacques de Troyes devenu Urbain IV, serait facilitée par le fait que les chrétiens orthodoxes et catholiques vénèrent à la fois le saint patron de la basilique de Bari et celui de la cathédrale Saint-Tryphon de Kotor. De plus, Bari est un des lieux de départ des pèlerins vers la Terre sainte et Jacques de Troyes a été un grand défenseur et un promoteur des pèlerinages à Jérusalem. La découverte de la lettre originale serait d'une grande utilité et permettrait d'affirmer ou d'infirmer les propositions développées dans ce mémoire. On ne peut que l'espérer.

Il est hasardeux d'orienter un projet de recherche sur une icône médiévale dont les historiens et les historiens d'art savent peu de chose avant son arrivée en France en 1249. Notre travail s'apparente à un énorme casse-tête dont nous tentons de rapprocher les pièces et dont certaines sont manquantes. Mais, nous avons tenté de relever le défi en rapportant le plus d'éléments possibles vérifiables par des textes d'origine peu abondants, mais aussi par des recherches d'historiens serbes souhaitant découvrir leur propre histoire.

L'étude se veut en grande partie historique détour nécessaire pour être en mesure de situer la fabrication de l'icône dans les contextes géographique, politique, religieux et artistique de la Serbie du 13^e siècle. Mais nos recherches nous permettent tout de même de poser une hypothèse non confirmée, mais du moins plausible, sur une origine serbe de l'icône de Laon.

Aussi nous venons à la conclusion que compte tenu des éléments portés à notre connaissance, nous croyons que l'icône a été peinte dans un atelier de Kotor par un artiste grec formé à la *maniera greca* et soutenu par un artiste serbe pour l'inscription. Dans l'état des connaissances actuelles sur l'origine de l'icône, il semble difficile, sinon impossible d'arriver à une conclusion prouvée de façon certaine. Nous espérons fortement que des documents anciens refassent surface dans un avenir pas trop lointain, nous permettent d'étayer cette recherche et contribuent à l'avancée des connaissances sur cette icône dont l'histoire demeure un mystère pour l'instant non résolu.

Tous ces éléments issus de notre étude ne fournissent pas, bien sûr, des réponses évidentes et définitives sur l'origine de la Sainte Face de Laon. Cependant, nous croyons avoir apporté un éclairage sur certaines questions soulevées par l'histoire de cette relique et proposer un regard différent sur l'histoire de l'icône de la Sainte Face de Laon.

BIBLIOGRAPHIE

ALEXANDER, Jonathan (1992). *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven : Yale University Press.

ALIGÉ, Isabelle (2007). *Byzantins, Arméniens & Francs au temps de la Croisade. Politique religieuse et reconquête en Orient sous la dynastie des Comnènes 1081-1185*, Paris : Paul Geuthner.

ALPATOV, Michel (1975). *Histoire de l'art russe des origines à la fin du XVIIe siècle*, Paris : Flammarion.

ASTRUC, Charles (1981). *L'inventaire dressé en 1200 du contenu de la Bibliothèque de Patmos*, Paris : Éditions diplomatiques, vol 8, p.15-30.

BAKALOV, Georgi (1989). « La politique culturelle et religieuse de Byzance à l'égard des Slaves balkaniques », *Harvard Ukrainian Studies*, [En ligne], vol. 12/13, p. 387-399, <http://www.jstor.org/stable/41036322>. Consulté le 23 novembre 2016.

BALARD, Michel, Élisabeth MALAMUT, Jean-Michel SPIESER (2005). *Byzance et le monde extérieur. Contacts, relations, échanges. Actes du colloque international des Études byzantines organisé au Centre de Recherches d'Histoire et de Civilisation byzantines, 19-25 août 2001*, Paris : Collège de France.

BARBICHE, Bernard (2007). *Bella, legatus, nuntius ; études de diplomatie et de diplomatie pontificales, XIII - XVIIe siècles*, Paris : École de Chartres.

BARNES, T.D. (1980). « The Editions of Eusebius Ecclesiastic History », *Greek, Roman and Byzantium Studies*, vol. 21, p. 191-201.

BARRACLOUGH, Geoffrey (1970). *La papauté du Moyen Age*, Paris : Flammarion, Coll. Histoire illustrée de l'Europe, vol 3.

BATAKOVIĆ, Dusan T. (2005). *Histoire du peuple serbe*. Traduit du serbe par Ljubomir Mihailovic, Lausanne : Âge d'Homme.

BECKER, A, N. DROCOURT (2012) . *Ambassades et Ambassadeurs au cœur des relations diplomatiques, Rome - Occident médiéval - Byzance*, Metz : CRUL.

BELTING, Hans. (1974). « Byzantine Art among Greeks and Latins in Southern Italy », *Dumbarton Oaks Papers*, [En ligne], vol. 28, p. 1–29, www.jstor.org/stable/1291353. Consulté le 20 août 2016.

BELTING, Hans (1988). *L'image et son public au Moyen Age*, Berlin : Gérard Montfort.

BELTING, Hans (1998). *Image et culte : une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris : Du Cerf.

BELTING, Hans (1999). « In Search of Christ's Body : Images of Imprint », Herbert L. Kessler, Gerhard Wolf (ed), *The Holy Face and the paradox of representation. Actes du colloque organisé à la Bibliotheca Hertziana et la Villa Spelman, 1996*, Bologne : Nuova Alf, p.1-11.

BENOIST-MÉCHIN, Jacques (2008). *Frédérique de Hohenstaufen*, Paris : Tempus.

BERGER, Élie (1884). *Les registres d'Innocent IV (1243-1254)*. Paris : Thorin et Fils.

BERGER, Élie (1893). *Saint Louis et Innocent IV : étude sur les rapports de la France et du Saint-Siège*, Paris : Thorin et Fils.

BERMAN, Constance (1999). *The Cistercian Evolution*, Philadelphie : University of Pennsylvania Press.

BESSEY, Valérie (2005). *Les Commanderies de l'Hôpital en Picardie*, Millau: Larzac.

BOFFA, David (2013). « Disfluency and Deep Processing as Paths to Devotions : Reading and Praying with the Veronica in Psalter and Hours of Yolande de Soissons », *Peregrinations*, [En ligne], vol 4, no 2, Automne 2013, p. 190-214, <http://peregrinations.kenyon.edu/vol4>. Consulté le 10 juillet 2016.

BOJOVIĆ, Bosko I. (1995). *Idéologie monarchique dans les hagio-biographies dynastiques du Moyen Âge serbe*, Rome : Institut Pontifical, p. 175-184, 417-459.

BOJOVIĆ, Bosko I. (2006). *Le monde byzantin du milieu du 8e siècle à 1204*, Paris : Temps.

BONNE, Jean-Claude (1998). *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée. Actes du Colloque international organisé par l'Institut historique belge de Rome en collaboration avec l'École française de Rome et l'Université libre de Bruxelles, 19-20 juin 1998*, Bruxelles : Institut historique belge, p. 77-111.

BOUCHARD, Marie Noël (1999). « La dévotion à la Sainte Face chez les cisterciennes du 13^e siècle », *Collectanea Cisterciensa*, no 61, p. 123-135.

BOUXIN, Auguste (1901). « Un cartulaire du Chapitre de la Cathédrale de Laon (13^e siècle) », *Revue des Bibliothèques*, vol. 11, p. 1-12.

BOZOKY, Edina, Michèle GAILLARD, Anne-Marie HELVETIUS (1997). *Les reliques, cultes, objets, symboles. Actes du Colloque international de l'Université du littoral-Côte d'Opale, 4 au 6 septembre 1997*, Boulogne-sur-Mer : Bozoky/Helvetius.

BRÉHIER, Louis (1918). *L'art chrétien. Son développement iconographique des origines à nos jours*, Paris : Laurens.

BRÉHIER, Louis (1970). *Le monde byzantin*, Paris : Albin Michel, Coll. L'évolution de l'humanité.

BRESC-BAUTIER, Geneviève (1973). « Bulles d'Urbain IV en faveur de l'ordre du Saint-Sépulcre », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen Age, Temps modernes*, vol 85, Janvier, p. 283-310.

BULL, George (1987). *Giorgio Vasari, Lives of the artists*, Londres : Penguin [1550].

BUR, Michel (1987). *Histoire de Laon et du Laonnois*, Toulouse : Privat, Coll. Pays et villes de France.

CAILLET, Jean-Pierre, Fabienne JOUBERT (2012). *Orient et Occident méditerranéens au 13^e siècle : les programmes picturaux*, Paris : Picard.

CAMERON, Averil (1983). « The history of the Image of Edessa : the telling of a story », *Harvard Ukrainian Studies*, [En ligne], vol. 7, Janvier, p.80-94.
<http://www.jstor.org/stable/41036083>. Consulté le 6 août 2016.

CEILLIER, Rémi (1863). « Monasteri bizantini nei secoli XI-XII », *Monasticon Italiae III*, Cesena : Centre historique bénédictin italien, p. 177-203.

CHASTEL, André (1999). *L'Italie et Byzance. Valorisation des apports byzantins dans le renouvellement de la peinture italienne*, Paris : Collège de France.

CHUNKO, Betsy (2011). « The Status of Holy Fraces in Byzantium », *Jefferson Journal of Science and Culture*, [En ligne], vol 1, p. 306. www.jeffersonjournal.org. Consulté le 8 novembre 2016.

CIGGAAR, Krijnie, N. (1996). *Western Travellers to Constantinople. The West and Byzantium 962-1204: Cultural and Political relations*, New York : Brill.

CIRKOVIĆ, Sima (1992). *La serbie au Moyen Age*. Traduit du serbe par Dom Willibrord Witters, Belgrade : Zodiaque.

ČISTJAKOV, Petr, Yvette LAMBERT (2005). « Icônes miraculeuses dans l'orthodoxie contemporaine », *Revue d'études comparative Est-Ouest*, [En ligne], vol. 36, no 4, p. 69-88, www.persee.fr/doc/receo_0338-0599_2005_num_36_4_1736. Consulté le 3 mars 2016.

CITARELLA, Armand O (1968). « Patterns in Medieval Trade : The Commerce of Amalfi before the Crusades », *The Journal of Economic History*, [En ligne], vol. 28, no 4, p. 531-555. <http://www.jstor.org/stable/2115512>.

CLÉMENT, Olivier et al. (1998), *Icônes et Merveilles*, Catalogue d'exposition, Musée Cernuschi, 26 novembre 1988 - 19 février 1989, Paris : Presses artistiques.

CORBIN, Alain et al. (2007). *Histoire du christianisme*, Paris : Seuil.

CORBIN, Solange (1947). « Les Offices de la Sainte Face », *Bulletin des études portugaises et de l'Institut français au Portugal*, vol. 11, p. 27-28.

CUTLER, Anthony (1963). *The Maniera Greca in Italy and Serbia : art and Society in two byzantine spheres of influence 1204-1355*, Thèse de doctorat, Atlanta : University of Emory, [En ligne], https://books.google.ca/books/about/The_Maniera_Greca_in_Italy_and_Serbia.html. Consulté le 12 septembre 2016.

CUTLER, Anthony (2008). « Significant Gifts. Pattern of exchange in Late Antique Byzantine and Early Islamic diplomacy », *Journal of Medieval and Early Modern Studies*, vol 38, janvier 2008, Durham : Duke University Press, p. 79-102.

DALRYMPLE, William (2002). *Dans l'ombre de Byzance : sur les traces des chrétiens d'Orient*. Traduit de l'anglais par Hélène Collon, Paris : Montricher, Noir Blanc.

DANIÉLOU, Jean (1961). *Symboles chrétiens primitifs*, Paris : Du Seuil.

DEMUS, Otto (1970). *Byzantine Art and the West*, New York : New York University Press.

DESREUMAUX, Alain (1987). *Nicée II, 787-987. Douze siècles d'images religieuses*, Paris : Du Cerf.

DIDI-HUBERMAN, Georges (1998). « Face, proche, lointain : l'empreinte du visage et le lieu pour apparaître », Herbert L Kessler, Gerhard Wolf (ed), *The Holy Face and the paradox of representation. Actes du colloque organisé à la Bibliotheca Hertziana et la Villa Spelman, 1996*, Bologne : Nuova Alf, p. 95-107.

DIEHL, Charles (2016). *Byzance. Grandeur et décadence*, Paris : Ligaran.

DI VITO, Francisco Nitti (1903). *Il Tesoro di San Nicola di Bari*, Bari : Di Vito, p. 11-19

DJUROVA, Axinia, « L'intégration du monde slave dans le cadre de la communauté orthodoxe (9^e- 12^e siècles) », *Harvard Ukrainian Studies*, [En ligne], vol. 12/13, 1988/1989, p. 643-671, <http://www.jstor.org/stable/41036337>. Consulté le 20 novembre 2016.

DOLLINGER, Philippe, R. FOLZ (1956). « Histoire de l'Allemagne au Moyen Age », *Revue historique*, vol. 215, p. 296-328, Paris : PUF.

DOURIOL, Charles (1869). *La Correspondance*, vol. 79, Paris : Douriol.

DUBOIS, Jacques, Jean-Marie GUILLOUËT, Benoit VAN den BOSSCHE (2014). *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique. Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (12^e -16^e siècles)*, Paris : Picard.

DUBUISSON, Michel, Jean-Baptiste LEFÈVRE, Jean-François NIEUS (2002). « Une lecture nouvelle des sources relatives aux origines pré-cisterciennes et cisterciennes de la fin du Moyen Âge », *Revue d'Histoire Ecclésiastique*, vol. 97, p. 457-487.

DUCELLIER, Alain et al. (2007). *Byzance et le monde orthodoxe*, Paris: A. Colin.

DUCELLIER, Alain, Michel KAPLAN (2003). *Byzance, IV^e - XV^e siècles*, Paris : Hachette.

DUFRENOY, J. (1887). « Bulletin de la société académique de Laon 1882-215 », Archives départementales de l'Aisne, référence L-118, p.182-215.

DURAND, Jannic (2004). « Metal Icon Revetments », Evans, Helen (ed.), *Byzantium. Faith and Power, 1261-1557*. Catalogue d'exposition, Metropolitan Museum, 23 mars - 4 juillet 2004, New-York : Metropolitan Museum, p. 243-245.

EASTMOND, Antony (2003). « Local Saints, Art and Regional Identity in the Orthodox World after the Fourth Crusade », *Speculum*, [En ligne], vol. 78, no. 3, p. 707-749. <https://www.jstor.org/stable/20060787>. Consulté le 2 juillet 2016.

EKINDJIAN, Ohvanesse G. (2003). *Édesse. Joyau chrétien aux confins arméno-syriens*, Paris : L'Harmattan.

EMMONS LEVY, Brooks (1965). « The oldest inventory of St. Nicolas of Bari » *Traditio*, [En ligne], vol. 21, p. 363-381, <http://www.jstor.org/stable/27830795>. Consulté le 8 novembre 2016.

ÉTIENNE, Georges (1866). *Histoire du Pape Urbain IV, 1185-1264*, [En ligne], Arcis : Frémont-Chaulin, <https://archive.org/details/histoiredupapeur00georuoft>. Consulté le 5 juillet 2016.

EVANS, Helen C. (2004). *Byzantium. Faith and Power, 1261-1557*. Catalogue d'exposition, Metropolitan Museum, 23 mars - 4 juillet 2004, New-York : Metropolitan Museum.

EVANS, Helen C., William D. WIXOM (1997). *The Glory of Byzantium Art and Culture of the Middle Byzantine Era A.D. 843 - 1261*, Catalogue d'exposition, Metropolitan Museum, 11 mars -16 juillet 1997, New York : Metropolitan Museum.

EVSEEVA, Lilia (2008). *Le saint Sauveur achéioropoïète dans l'icône russe*, Moscou : Lidov, p. 46-49.

FÉDOU, René (1988). *Les Papes du Moyen Age à Lyon*, Lyon : LUGD.

FINK, Jose (1966). *Les grands thèmes de l'iconographie chrétienne des premiers siècles*, Bruges : Biblica.

GALLAND, Bruno (1996). « Les hommes de culture dans la diplomatie pontificale au XIII^e siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Moyen-Age, Temps modernes*, [En ligne], vol 108, no 2, p. 615-643, http://www.persee.fr/doc/mefr_1123-9883_1996. Consulté le 8 novembre 2016.

GAULIN, Jean-Louis, Suzanne RAU (2009). *Lyon vu-e- d'ailleurs (1245-1800) : échanges, compétitions et perceptions*, Lyon : Presses universitaires de Lyon, Coll. Histoire et archéologie médiévales.

GAY, Jules (1904). « L'Italie méridionale et l'Empire byzantin depuis l'avènement de Basile 1er jusqu'à la prise de Bari par les Normands (867-1071) ». *Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome*, vol. 90, Paris : Fontemoing.

GOBRY, Ivan (1994). *Deux papes champenois. Urbain II et Urbain IV*, Troyes : Librairie Bleue.

GOULD, Karen (1978). *The Psalter of Hours of Yolande de Soissons*, Cambridge : The Medieval Academy of America.

GRABAR, André (1931). *La Sainte Face de Laon. Le Mandylion dans l'art orthodoxe*, Prague : Seminarium Kondakovianum.

GRABAR, André (1953). *La peinture byzantine*, Genève : Albert Skira.

GRAVILOVIĆ, Zaga (1989). « Between Latins and Greek : some artistic trends in Medieval Serbia ». *Nottingham Medieval Studies*, [En ligne], <http://www.brepolonline.net/doi/10.1484/J.NMS.3.171>. Consulté le 16 janvier 2017.

GUERIN, M. Sarah (2013). « Forgotten Routes ? Italy, Ifriqiya and the Trans-Saharan Ivory Trade ». *Al-Masaq: Islam and the Medieval Mediterranean*, vol. 25, no 1, p. 70-91.

GUIBAL, Georges (1868). *Arnaud de Brescia et les Hohenstaufen ou La question du pouvoir temporel de la papauté au Moyen Age*, [En ligne], Paris : Durand et Pedone-Laurel, https://books.google.ca/books/about/Arnaud_de_Brescia_et_les_Hohenstaufen. Consulté le 8 mai 2016.

GUILLOUËT, Jean-Marie (2009). « Les transferts artistiques : un outil opératoire pour l'histoire de l'art médiéval ». *Histoire de l'art*, vol 64, avril 2009, p. 17-25.

GUIRAUD, Jean (1901-1958). *Les registres d'Urbain IV : recueil de bulles d'après les manuscrits originaux du Vatican*, Paris : Fontemoing, Coll. Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 2^e série, no 13, bulles nos 4075, 4078, 4080, 4082, 5284, 5288-89, 5300, 5309 et 5316.

GUIZOT, François (2004). *Histoire de la première Croisade*, Clermont-Ferrand : Paleo, Coll. Sources de l'Histoire de France, p. 9-11, [1824].

HADERMAN-MISGUISH, Lydie (1999). « Images et passages : leurs relations dans quelques église byzantines d'après 843 », *Les images dans les sociétés médiévales : pour une histoire comparée, Actes du Colloque international organisé par l'Institut historique belge de Rome, Rome 19-20 juin 1998*, vol 69, Rome : Sansterre, Schmidt, p. 21-40.

HALDENWANG, Suzanne (2000). « Frédéric II et la Pouille », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 1, p. 63-87.

HERBELOT, Gervais (1870). *Les rayons éclatans du soleil de justice*, [En ligne], Reims : Bernard. [1628], <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5700975h>. Consulté le 8 septembre 2016.

HESPERS, Simone (2014). « Échanges artistiques ou transferts culturels ? Quelques réflexions terminologiques et historiographiques en histoire de l'art », Jacques Dubois, Jean-Marie Guillouët et Benoît van den Bossche (ed.) *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique*, Paris : Picard, p. 37-43.

HILSDALE, Cecily J. (2014). *Byzantine Art and Diplomacy in Age of Decline*, Cambridge : Cambridge University Press.

HUGO, Victor (1910). *France et Belgique, Alpes et Pyrénées. Voyages et excursions*, Paris : Ollendorff.

JIREČEK, Constantin (1920). *La civilisation serbe au Moyen Âge*. Traduit de l'allemand par

KALAVREZOU, Ioli (2013). « Images du sacré à Byzance ». *Les mots et les monnaies de la Grèce antique à Byzance*, [En ligne], Belgique : Mer, <https://www.academia.edu>. Consulté le 2 novembre 2016.

KAPLAN, Michel (2006). *Monastères, images, pouvoirs et société à Byzance*, Paris : Sorbonne.

KESSLER, Herbert L., Gerhard WOLF, (1998). *The Holy Face and the paradox of representation. Actes du colloque international organisé à la Bibliotheca Hertziana, Rome et la Villa Spelman, Florence, 1996*, Bologne : Nuova Spelman.

KESSLER, Herbert L. (2000). *Spiritual seeing : picturing God's Invisibility in Medieval Art*, Philadelphie : Pennsylvania University Press.

KLEIN, Holger A. (2004). « Eastern Objects and Western Desires : Relics and Reliquaries », *Dumbarton Oaks Papers*, [En ligne], vol. 58, <http://www.jstor.org/stable/3591389>. Consulté le 4 juillet 2016.

KURYLUK, Ewa (1991). *Veronica and her cloth. History, Symbolism and Structure of a True Image*, Oxford : Basil Blackwell.

LECOMTE, A. (1885). *La Sainte Face de la Cathédrale de Laon*, Paris : Cortailod.

LEMAÎTRE, Jean-Loup et al. (1996). *Moines et monastères dans les sociétés de rite grec et latin*, Genève : Droz ; Paris : Champion.

LEROY, Alfred (1956). *Naissance de l'art chrétien des origines à l'an mil*, Paris : Fayard.

LUSSE, Jackie (1992). *Naissance d'une cité, Laon et le Laonnois du 5^e au 10^e siècle*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy.

MALGOUYRES, Philippe, Louis FRANK (2015a). *La fabrique des saintes images, Rome-Paris 1580-1660*, Musée du Louvre, 2 avril au 29 juin 2015, Paris: Éd. du Louvre, p. 24-52.

MALGOUYRES, Philippe (2015b). « De l'origine et de la fortune de l'icône de la Sainte Face de Laon », *Communication prononcée à La Société Nationale des Antiquaires de France*, [En ligne], Paris, 11 mars 2015, <https://www.academia.edu/17107051>. Consulté le 5 novembre 2016.

MARTIN, Jean-Marie (2005). « L'empreinte de Byzance dans l'Italie normande. Occupation du sol et institutions », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, [En ligne], 2005, vol. 4, p. 733-765, <http://www.cairn.info/revue-Annales-2005-4-page-733.htm>. Consulté le 12 novembre 2015.

MARTINET, Suzanne (1972). *Montloon*, Laon : Courrier de l'Aisne.

MARTINET, Suzanne (1988). *La Sainte Face de Laon et son histoire*, Laon : Courrier de l'Aisne.

MAS LATRIE, Louis (1886). « Les éléments de la diplomatie pontificale », *Revue des questions historiques*, [En ligne], avril, p. 3-31, <https://www.archive.org/details/leslmentsdeladi00latrgoog>. Consulté le 2 février 2016.

MAVIDAL, M.J. et al. (1887), *Archives parlementaires de 1787 à 1860, Tome XVIII : 1787-1799*, [En ligne], Paris : Dupont, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k495>. Consulté le 12 juillet 2016.

MILJKOVIĆ, Bojan (2007). « Les Némanides et saint Nicolas à Bari », *Recueil des travaux de l'Institut d'études byzantines*, [En ligne], vol 44, no 1, p. 275-294, http://www.europeana.eu/portal/fr/record/92040/BibliographicResource_1000095959349.htm. Consulté le 5 juillet 2016.

MILLET, Gabriel (1919). *L'ancien art serbe. Les églises*, Paris: De Boccard.

MOLLAT, Michel, Paul TOMBEUR (1974). *Les Conciles Lyon I et Lyon II : concordance, index, listes de fréquences, tables comparatives*, Louvain : Université catholique de Louvain, Coll. Conciles œcuméniques médiévaux .

MORRISSON, Cécile (2013). Cécile Morriison, « Byzance : au-delà des idées reçues », *Commentaire*, [En ligne], 2013, vol. 2, no 142, p. 301-308. https://www.cairn.info/load_pdf.php?id_article=comm_142_0301. Consulté le 13 janvier 2016.

MULDER-BAKKER, Anneke B. (2005). *Lives of the Anchoresses : the rise of the urban recluse in Medieval Europe*, Philadelphie : Pennsylvania University Press.

NITTI DI VITO, Francesco (1903). *La leggenda della traslazione di S. Nicola a Bari*, Bari : Netti, [En ligne], <http://emeroteca.provincia.brindisi.it>. Consulté le 30 mars 2017.

NOREEN, Kirstin (2006). « Revealing the Sacred: the Icon of Christ in the Sancta Sanctorum, Rome », *Word and Image*, vol 22, p. 228-237, [En ligne], vol. 22, p. 228-237, <http://www.tandfonline.com/doi/ref/10.1080/02666286.2006.10435751?scroll=top>. Consulté le 13 septembre 2016.

« Notice historique sur l'Ancien Diocèse de Laon et les évêques de cette ville » (1843), *Bulletin de la Société archéologique du Département de l'Aisne*, vol 1, p. 73-151.

OURSEL, Raymond (1978). *Pèlerins du Moyen Age. Les hommes les chemins, les sanctuaires*, Paris : Fayard.

PELIKAN, Jaroslav (2011). *Imago dei : the Byzantine apologia for icons*, Princeton : Princeton Paperback.

PENTCHEVA, Bissera (2006). « The Performative Icon », *The Art Bulletin*, [En ligne], vol. 88, no. 4, p. 631-655, <http://www.jstor.org/stable/25067280>. Consulté le 29 juin 2016.

PENTCHEVA, Bissera (2010). *The Sensual Icon : Space Ritual, and the Senses in Byzantium*, Philadelphie : Pennsylvania University Press.

PERKINSON, Stephen (2009). *The likeness of the King*, Chicago: University of Chicago Press.

- PETERS-CUSTOT, Annick (2009). *Les Grecs de l'Italie méridionale post-byzantine. Une acculturation en douceur*, Rome : École française de Rome.
- PICKE, Jacques et al. (1990). « Herman de Laon, moine du 12^e siècle », *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*, vol 23, p. 15.
- PIEL, Caroline (1995). « Laon : L'icône de la Sainte Face », *Laon. Une acropole à la française*, Picardie : Association pour la généralisation de l'inventaire régional en Picardie, p. 333-335.
- POUZET, Philippe (1929). « Le Pape Innocent IV à Lyon - Le Concile de 1245 », *Revue d'Histoire de l'Église de France*, [En ligne], vol 15, no 68, p. 281-318. http://www.persee.fr/doc/rhef_0300-950. Consulté le 12 septembre 2016.
- QUÉGUINER, Jean (1990). *Les abbayes de Thiérache*, [En ligne], vol 2, p. 80. http://www.histoireaisne.fr/memoires_numerises/chapitres/tome_02/Tome_002_page_080.pdf. Consulté le 26 novembre 2016.
- RADOJČIĆ, Svetozar (1961). *Icônes de Serbie et de Macédoine*, [En ligne], <http://www.monumentaserbica.com>. Consulté le 22 novembre 2016.
- RADOJČIĆ, Svetozar et al. (1968). *Icons from South Eastern Europe and Sinai*, traduit du serbe par Kurt Weitzmann, Londres : Thames & Hudson.
- RADOJČIĆ, Svetozar (1978), *Icônes de Yougoslavie du 12^e siècle à la fin du 17^e siècle*, [En ligne], <http://www.monumentaserbica.com>. Consulté le 22 novembre 2016.
- RECHT, Roland (1998). « La circulation des artistes, des œuvres, des modèles dans l'Europe médiévale », *Revue de l'Art*, [En ligne], vol. 120, no 1, p. 5-10. <http://www.persee.fr/doc>. Consulté le 3 septembre 2016.
- RENARDY, Christine (1981). *Les maîtres universitaires du diocèse de Liège. Répertoire biographique, 1140-1350*, Liège : Université de Liège.
- RICHARD, Aude (2014). « Laon, une cité médiévale », *Histoire antique et médiévale*, no 71, Janvier-Février 2014, p. 14-40.
- ROYON, Claude (2004). *Lyon, l'humaniste : depuis toujours, ville de foi et de révoltes*, Paris : Autrement, Coll. Mémoires, no 105.
- RUDOLPH, Conrad (1990). *The things of greater importance : Bernard of Clairvaux's Apologia and the medieval attitude toward art*. Philadelphia : Pennsylvania University Press.
- RUTSCHOWSKY, Michel (1992). *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris : B.N.F.

SAINT-DENIS, Alain (1994). *Apogée d'une cité : Laon et le Laonnois au XIIe et XIIIe siècles*, Nancy : Presses Universitaires de Nancy.

SAND, Alexa Kristen (2014). *Vision, devotion and self-representation in late medieval art*, New-York : Cambridge University Press.

SANSTERRE, Jean-Marie (2008). « Deux témoignages sur la Sainte Face de Laon au 13^e siècle », *Revue belge de philologie et d'histoire*, [En ligne], vol. 86, no. 2, p. 273-285, <http://www.persee.fr/doc>. Consulté le 11 novembre 2015.

SCHILL, Jean-Michel (1990). « L'abbaye de Montreuil depuis son transfert à Laon jusqu'à la Révolution (1635-1792) », *Cîteaux. Commentarii cisterciennes*, no 41, p. 347-389.

SCHMITT, Jean-Claude (2002). *Le corps des images : essais sur la culture visuelle du Moyen Age*, Paris : Gallimard.

SIGAL, Pierre André (1976). *Les voyages des Reliques aux onzième et douzième siècles*, Aix-en-Provence : C.U.E.R.M.A.

SOUPLET, Maxime (1994). *Jacques de Troyes le « pacificateur »*, Verdun : KVK.

SPIESER, JEAN-MICHEL (2005). « Art byzantin et influences : histoire d'une construction », Balard et al. (ed.), *Byzance et le monde extérieur*, Paris : Sorbonne, p. 271-288.

TEFNIN, Roland (2003). *Les regards de l'image : des origines jusqu'à Byzance*, Paris : Martinière.

THÉRY, Julien et al. (2010). *Le gouvernement pontifical et l'Italie des villes au temps de la théocratie (fin XIIe-mi-XIVe s.)*, Montpellier : Presses Universitaires de la Méditerranée.

THÉRY, Julien, Patrick GILLI (2010). *Le combat contre les Hohenstaufen et leurs alliés. Le gouvernement pontifical et l'Italie des villes au temps de la théocratie (fin 12e-14^e)*, [En ligne], p. 65-112, <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00879220/document>. Consulté le 3 juillet 2017.

VELMANS, Tania, Vojislav KORAC, Marica SUPUT (1999). *Rayonnement de Byzance : Les grandes saisons de l'art chrétien*, Paris : Zodiaque.

VELMANS, Tania (2006). *Le rayonnement de Byzance*. Paris : Thalia.

WEITZMANN, Kurt (1966). « Various Aspects of Byzantine Influence on the Latin Countries from the Sixth to the Twelfth Century », *Dumbarton Oaks Papers*, [En ligne], vol. 20, pp. 1-24. www.jstor.org/stable/1291240. Consulté le 5 septembre 2016.

WEYL CARR, Annemarie (2004). « Images : Expressions of Faith and Power », Helen C. Evans (ed.), *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)*, Catalogue d'exposition, Metropolitan Museum of Art, 23 mars - 4 juillet 2004, New York : Metropolitan Museum, p. 143-175.

WIRTH, Jean (2008), *L'image à l'époque gothique*, Paris : Du Cerf.

WOLF, Gerhard (1998). « From Mandylion to Veronica : picturing the " disembodied " face and disseminating the true image of Christ in the Latin West », Herbert L. Kessler, Gerhard Wolf (ed), *The Holy Face and the paradox of representation, Actes du colloque organisé à la Bibliotheca Hertziana et la Villa Spelman, Florence, 1996*, Bologne : Nuova Alf, p. 153-179.

WOLF, Gerhard (1999). « The origins of painting ». *Anthropology & Aesthetics*, [En ligne], Automne, vol. 36, pp. 60-78, <http://www.jstor.org/stable/20167476>. Consulté le 2 septembre 2016.

WOLTER, Hans (1966). *Lyon I et Lyon II*, Paris : Orante, Coll. Histoire des conciles œcuméniques.

WYARD, Robert (1885). *Histoire de l'Abbaye Saint-Vincent de Laon*, Publié et annoté par Cardon et Mathieu, St-Quentin : Moureau [1680].

ANNEXE I

LETTRE DE JACQUES DE TROYES – VERSION LATINE

Voici en entier la version latine de la lettre de Jacques de Troyes telle que trouvée dans la version de 1885 de l'Abbé Lecomte :

Venerabilibus et devotis Sororibus dilectis in Domino, Abbatissae et Religiosis conventus Monasterioli, Iacobus de Trevis, Archidiaconus Laudunensis, Sancti Patris nostri Papae Capellanus, salutem ac postmodum integram perfectamque fruitionem et claram visionem boni diu expetiti.

Per relationem charissimae sororis nostrae intelleximus quod ex ardenti affectu desideratis videre et apud vos habere faciem et figuram Nostri Salvatoris quam in nostra habemus custodia, cum qua visus est in terris et versatus cum hominibus speciosus prae filiis hominum : quodque ex eius contemplatione devoti affectus vestri magis accenderentur et intellectus vestri puriores redderentur. Nos igitur qui lubentissime volumus procurare ea omnia quae possitis acquirere, gratiam Dei in hoc mundo et aeternam gloriam in futuro, cupientes, quantum in nobis erit, satisfacere sanctis desideriis supradictae sororis dilectae, mittimus vobis sanctam faciem superius memoratam.

Neque attendite quod invenietis eam decolorem et flaccidam. Nam, ut ii qui semper resident sub aere temperate frigido et quiescunt continuo in locis amaenis, habent carnem albam et delicatam; et ii contra qui versantur perpetuo in agris habent perustam, nigricantem et alteratam : ita fuit haec beata Facies sole et ardore tribulationum decolorata, ut habetur in Canticis, cum Dominus noster laboraret in agro huius mundi pro redemptione nostra. Idcirco vos rogamus enixe, ut, propter reverentiam illius quem repraesentat, recipiatis eam ut Sanctam Veronicam seu veram ipsius imaginem et similitudinem : tractetis eam pie, leniter et cum decore ut ex eius contemplatione melius habeatis.

Memores nostri estote in vestris sanctis precibus et meditationibus; et certo credite quod cum maximo honore et veneratione hic videtur; nobis ea quippe per sanctos viros concessa. Actum anno gratiae 1249, 3^a die Julii die Lunae post Festum sanctorum Petri et Pauli Apostolorum.

ANNEXE II

LETTRE DE JACQUES DE TROYES – VERSION FRANÇAISE

Aux vénérables et dévotes sœurs, bien-aimées dans le Seigneur, l'abbesse et les religieuses du couvent de Montreuil, Jacques de Troyes, archidiacre de Laon, chapelain de notre Saint Père le Pape : Salut, suivi de l'entière et parfaite jouissance dans la claire vision du bien longtemps souhaité.

Par la relation de notre très chère sœur, nous avons compris que vous désirez avec un ardent sentiment d'affection voir et conserver chez vous la face et la figure de Notre Sauveur, que nous avons en notre garde, celle avec laquelle il fut vu sur la terre et est demeuré parmi les hommes, lui, beau au-dessus des enfants des hommes, pour que par sa contemplation vos pieux sentiments d'affection s'enflamment davantage et que votre intellect devienne plus pur. Nous donc qui voulons très volontiers procurer tout ce par quoi vous pourriez acquérir la grâce de Dieu dans ce monde et la gloire éternelle dans le futur, nous qui sommes avide de satisfaire autant qu'il nous est possible aux saints désirs de notre susdite sœur bien-aimée, nous vous envoyons la sainte face mentionnée plus haut.

Vous la trouverez décolorée et flétrie; n'y prenez pas garde. En effet, ceux qui résident toujours sous un climat frais et restent continuellement dans des lieux agréables ont une carnation blanche et délicate; au contraire ceux qui vivent perpétuellement dans les champs l'ont brûlée, noircie et altérée. C'est ainsi que cette bienheureuse face a été décolorée par le soleil et le feu des tribulations, comme il est dit dans le Cantique des cantiques, puisque notre Seigneur a peiné dans le champ de ce monde pour notre rédemption. Voilà pourquoi nous vous demandons instamment de la recevoir, par révérence pour celui qu'elle représente, comme la sainte *Veronica* ou sa vraie image et ressemblance. Traitez-la avec piété, douceur et dignité, pour que vous vous trouviez mieux de sa contemplation.

Souvenez-vous de nous dans vos prières et méditations. Et croyez avec certitude qu'elle est vue ici avec le plus grand honneur et la plus grande vénération; elle nous a en effet été cédée par de saints hommes. Fait l'an de grâce 1249, le 3 juillet, lundi après la fête des saints Pierre et Paul.

ANNEXE III

ROUTES MÉDIÉVALES DE PÈLERINAGES CANTERBURY- LONDRES

Illustration retirée

Route de pèlerinage par la route des Francs (*Via Francigena*) entre Rome et Canterbury. L'étape de Laon se situe entre la ville de Reims et Canterbury, [En ligne], <https://goo.gl/images/rTfDA6>. Consulté le 4 novembre 2016.

ANNEXE IV

DYNASTIE DES NEMANJIĆ

Stefan Nemanja (saint Siméon le Myroblite)

(Grand joupan, 1166-1196)

(Fils : saint Sava, 1169-1236)

|

Stefan 1^{er} Couronné

(Grand joupan 1196-1217)

(Roi 1217-1228)

|

Stefan Radoslav

(Roi 1228-1234)

|

Stefan Vladislav

(Roi 1234-1243)

|

Stefan Uros 1^{er}

(Roi 1243-1276)

Épouse : Hélène d'Anjou

|

Stefan Dragutin

(Roi 1276-1282)

|

Stefan Uros II Milutin

(Roi 1282-1321)

|

Stefan Uros III

(Roi 1322-1331)

|

Stefan Dusan Uros IV

(Roi 1331-1346)

(Empereur 1346-1355)

|

Stefan Uros V

(Empereur 1355-1371)

ANNEXE DES FIGURES



Figure 1. Anonyme, Sainte Face de Laon, v. 13^e siècle, Icône, Tempera sur panneau de cyprès, 44,1 x 40,1 cm, Trésor de la Cathédrale Notre-Dame-de-Laon, Laon.
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ic%C3%B4ne_Sainte_Face_Laon_150808.jpg.
 Photo : Vassil. Consulté le 16 décembre 2016.

Illustration retirée

Figure 2. Anonyme, Saint Nicolas de Myre, 1325, Tempera sur panneau avec revêtement doré, 84 x 45 cm. Saint Nicolas entouré des donateurs Stefan Uros III et son fils Stefan Dusan avec les bustes de la Vierge et de saint Jean Baptiste. Basilique Saint-Nicolas-de-Bari.
© 2002–2013 St. Nicholas Center.

Illustration retirée

Figure 3. Atelier de Kotor? Saints Pierre et Paul, 13^e siècle, Tempera sur panneau de peuplier, 49 x 74 cm, Registre inférieur, sainte Hélène agenouillée devant saint Nicolas entourée du roi Milutin et de son frère Dragutin. © Trésor de Saint-Pierre, Vatican.



Figure 4. Anonyme, Sainte Face de Laon, v. 13^e siècle, Tempera sur panneau de cyprès, 44,1 x 40,1 cm, Détail de clous anciens de deux revêtements métalliques (date inconnue), Trésor de la Cathédrale Notre-Dame-de-Laon.



Figure 5. Anonyme, Christ *Pantocrator*, 6^e siècle, Encaustique sur panneau, 84 x 45,5 cm, Monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï (Égypte), [En ligne], <https://commons.wikimedia.org>. Photo : Carulmare. Consulté le 8 décembre 2016.

Illustration retirée

Figure 6. Serbie, Naissance du Christ, 13^e siècle, Fresque, Église des Saints-Apôtres, Voûte du jubé méridional, Monastère du Patriarcat de Pec (Kosovo). Reproduction dans Ćirković Sima (1992), *La Serbie médiévale*, Planche 32. © 1992 Zodiaque, Photo : Branko Strugar.

Illustration retirée

Figure 7. Serbie, Assomption de la Vierge, v. 1265, Fresque, Détail de la Naissance du Christ, Église-de-la-Trinité, Monastère de Sopocani, mur occidental du naos, [En ligne], <https://www.wikimedia.org>. Photo : The York Project. Consulté le 28 novembre 2016.

Illustration retirée

Figure 8 Anonyme, Vierge *Hodigitria*, Fin 12^e siècle, Mosaïque, 34 x 29 cm, Cathédrale Très-Sainte-Mère-de-Dieu, Monastère de Hilandar (Mont Athos). Reproduction dans Radojčić Svetozar (1978), *Les icônes de Yougoslavie du 12^e siècle à la fin du 17^e siècle*. © Ministère de la Culture et de l'Information serbe (Belgrade).

Illustration retirée

Figure 9. Anonyme, Saint Nicolas et Scènes de vie, 13^e siècle, Tempera sur panneau, 128 x 83 cm, Provenance : Église Santa Margherita Bisceglie (Apulie). © Pinacoteca Provinciale, Bari. No d'inventaire 1285.



Figure 10. Anonyme, Saint Sava, v. 1228, Fresque, Église du Roi, Monastère de Studenica, Serbie, [En ligne], https://fr.wikipedia.org/wiki/Wikip%C3%A9dia:Wikimedia_Commons. Consulté le 5 novembre 2016.

Illustration retirée

Figure 11. Anonyme, *Volotova Pole*, seconde moitié du 14^e siècle, Fresque, Église de la Dormition, Novgorod (Russie), Reproduction dans Malgouyres, Frank (2015), catalogue d'exposition, *La Fabrique des Saintes Images*, Musée du Louvre, Paris, 2 avril – 29 juin 2015, Figure 8, p. 34. © Musée du Louvre, Paris 2015.

Illustration retirée

Figure 12. Anonyme, Sainte Face, 11^e siècle, Monastère de Spas-Nereditsa, Novgorod (Russie), Reproduction Mjasoedov (1928), *Les fresques de Spas-Nereditsa*, [En ligne], <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/mjasoedov1928/0006>. Consulté le 23 janvier 2017. © Université de Heidelberg.

Illustration retirée

Figure 13. Anonyme, *Mandylion et Keramion*, Vers 11^e siècle, Miniature d'un *Manuscrit de l'Échelle céleste de Jean Climaque*, Codex Rossineusis 251, Folio 12, Bibliothèque du Vatican, Rome. © Cité du Vatican/Bibliothèque du Vatican.



Figure 14. Anonyme, Voile de Véronique avec texte de prière, v. 1240, Attribué à Matthieu Paris, *Psautier d'Oxford* ms Arundel 157, ff 1v-2. © British Library Trustees, Londres.

Illustration retirée

Figure 15. Anonyme, Sainte Face de Novgorod (Russie), v.1198, Détrempe sur panneau à double face, 71 x 77 cm, Provenance : Cathédrale de la Dormition de Moscou. © Galerie Tretiakov (Moscou). No d'inventaire 14245.

Illustration retirée

Figure 16 Anonyme, *Mandylion*, 12^e et le 13^e siècle, Fresque, Monastère Hilandar du Mont Athos. © Monastère du Mont Athos.

Illustration retirée

Figure 17 Anonyme, Le Roi Abgar recevant le Mandylion à Édesse des mains du messenger Ananias. Entre 900-1000, Tempera sur panneau. Coin supérieur droit d'un tryptique, Monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï (Égypte). © Pinacothèque Monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï.

Illustration retirée

Figure 18. Anonyme, Apôtre Thaddée, Entre 900-1000, Tempera sur panneau, Coin supérieur gauche d'un tryptique, Monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï (Égypte). © Pinacothèque Monastère Sainte-Catherine-du-Sinaï.

Illustration retirée

Figure 19. Skylitzès, Jean, Romain 1^{er} recevant le *Mandylion*, Enluminure v. 11^e siècle, Manuscrit (mss, 3N2, fol 131 r), Bibliothèque nationale d'Espagne (Madrid). © Bibliothèque nationale d'Espagne, Madrid.

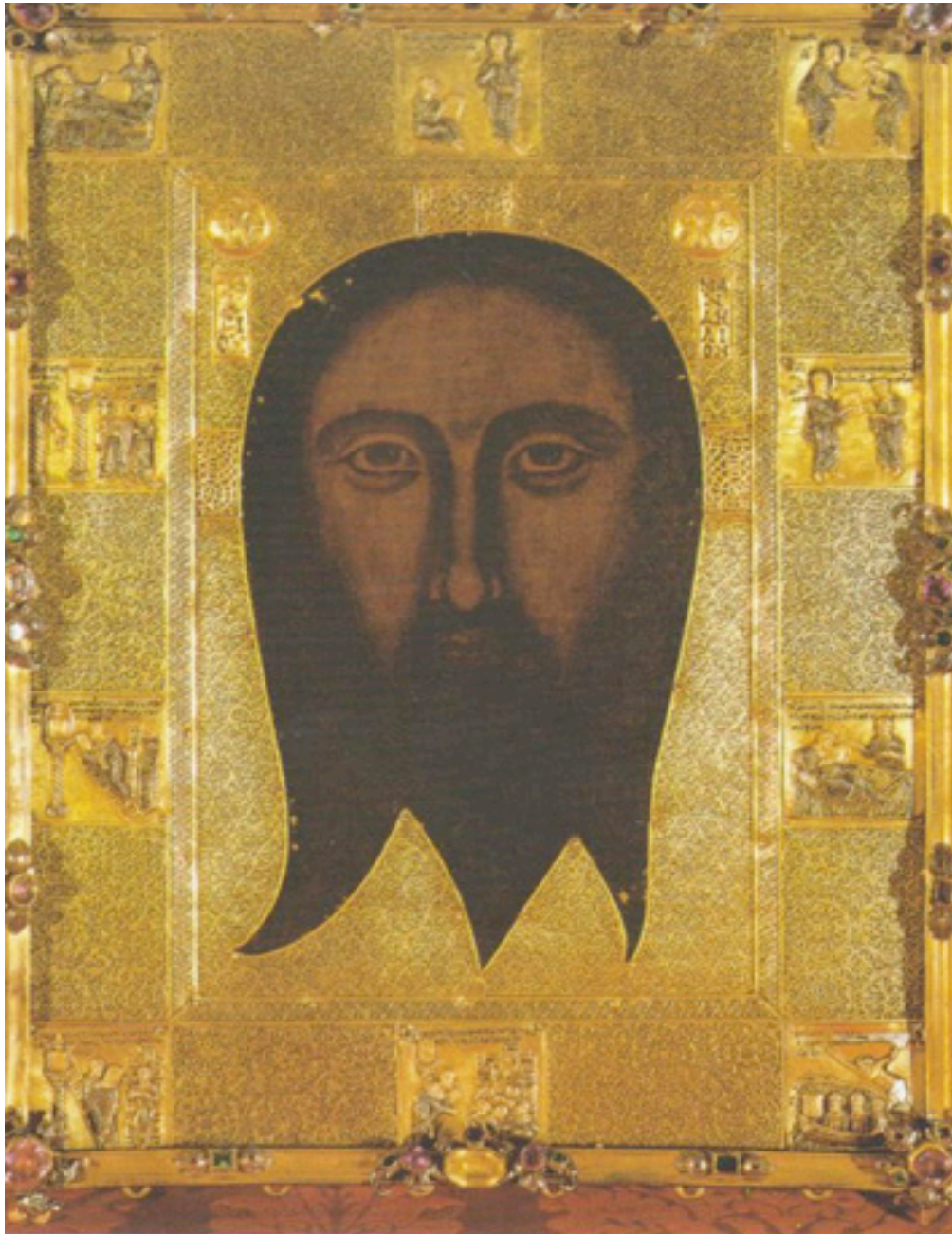


Figure 20. Anonyme, Sainte Face de Gênes, *Santo Mandillo*, av.1383, Icône dans un cadre en argent doré du 14^e siècle avec dix scènes en relief racontant l’histoire d’Abgar, Église Saint-Barthélemy des Arméniens (Gênes).
<https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images>. Photo : Anonyme. Consulté le 8 novembre 2016.

Illustration retirée

Figure 21. Anonyme, Sainte Face de la Chapelle Mathilde, Vatican, av.1587, Icône dans un cadre de Francesco Comi, 1631, Vatican. Reproduction dans Manguyres Philippe, Louis Frank (2015), Catalogue d'exposition *La Fabrique des saintes images*, Musée du Louvre, Paris, 2 avril - 29 juin 2015, Figure 8, p. 34. © Musée du Louvre (Paris).

Illustration retirée

Figure 22. Anonyme, Stefan Milutin et le modèle de son église, vers 1320, Fresque, Église de l'Annonciation, Monastère de Gračanica (Serbie). Reproduction dans Ćirković, Sima (1992), *La Serbie médiévale*, Planche 67. © 1992 Zodiaque, Photo : Jovanovic.

Illustration retirée

Figure 23. Anonyme, Saint Sava, 13^e siècle, Fresque, Église des Saints Apôtres, Monastère patriarcal de Pec (Kosovo). © Bibliothèque nationale de Serbie (Belgrade).



Figure 24. Anonyme, Stefan Milutin, après 1321, Fresque, Église du Roi, Monastère de Studenica, [En ligne], <https://pload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d8/Milutinst.jpg>. Photo : Anonyme. Consulté le 2 février 2017.



Figure 25. Anonyme, Dynastie des Nemanjić, 1208-1209, Fresque, Église du Roi, Monastère de Studenica. [En ligne], <https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Images>. Photo : Djina. Consulté le 5 février 2017.



Figure 26. Anonyme, Ange blanc et les saintes femmes au tombeau du Christ, 1235-1240, Fresque, Détail des Porteuses de myrrhe au tombeau du Christ, Monastère de Mileseva, [En ligne]. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=2566551>. Photo : Snežana Trifunović, CC BY-SA 3.0, Consulté le 2 février 2017.

Illustration retirée

Figure 27. Anonyme, Sainte Face, *Prologue de Lobkov* (Chludov 187, folio 1) (1262-1282), Enluminure, *Mandylion* entouré d'archanges, Musée historique de Moscou © Musée historique de Moscou.

Illustration retirée

Figure 28 Anonyme, Amiens, France, Véronique, *Psautier Yolande de Soissons*, Entre 1280-1299, Enluminure, 182 x 134 mm, No MS M. 729A, Folio 15r. Pierpont Morgan Library, Dept of Medieval and Renaissance Manuscripts, New-York. © Morgan Library and Museum, New-York.

Illustration retirée

Figure 29 Anonyme, Évangéliste saint Matthieu, v. 1295, Icône, Tempera sur panneau, 105 x 56,5 cm, Provenance Église de la Vierge des Peribleptos, Ohrid. © Galerie des Icônes, Musée d'Ohrid (Macédoine). No. FYR-Macédoine.

Illustration retirée

Figure 30. Anonyme, Saint Jean Baptiste, v. 1208-1209, Fresque-Icône, Église du Roi, Monastère de Studenica, [En ligne], <http://www.monumentaserbica.com>. Consulté le 20 décembre 2016. © Ministère de la Culture et de l'Information serbe (Belgrade).

Illustration retirée

Figure 31. Anonyme, La Sainte Mère de Studenica, 1208-1209, Fresque, Église de la Vierge, Monastère de Studenica, Pilastre sud du naos, Reproduction dans Ćirković, Sima (1992), *La Serbie médiévale*, Planche 18. © 1992 Zodiaque, Photo : Ministère de la Culture et de la Communication serbe (Belgrade).

Illustration retirée

Figure 32. Anonyme, Assomption de la Vierge, v. 1265, Fresque, Église de la Trinité, Monastère de Sopocani, mur occidental du naos. Reproduction dans Ćirković, Sima (1992), *La Serbie médiévale*, Planche 47. © Zodiaque 1992, Photo : Božidar Babić.

Illustration retirée

Figure 33. Translation des reliques de saint Siméon avec Mandylion au-dessus de l'entrée de la chapelle nord, 12^e siècle, Fresque, Église de la Vierge, Studenica. Reproduite dans Eastmond (2003), *Local Saints, Art and Regional Identity*, figure 2, p. 710. Photo d'archive, Institut pour la Protection des Monuments culturels, Belgrade, [En ligne], https://www.jstor.org/stable/20060787?seq=1#page_scan_tab_contents. Consulté le 5 janvier 2017.

Illustration retirée

Figure 34. Anonyme, Mandylion entre la Vierge et le Prophète, 11^e siècle, Fresque, Cappadoce (Turquie), *Sakli kilise*, au-dessus du passage de la barrière du sanctuaire. Reproduction dans Lidov, (2007), *Holy Face, Holy Script, Holy Gate*, p. 197, [En ligne], http://hierotopy.ru/contents/IntornoSacraVolto_EdessaParadigm_Lidov_2007_Eng.pdf. Consulté le 12 décembre 2016.

Illustration retirée

Figure 35. Anonyme, *Mandylion* sous la coupole au-dessus d'un passage, 1251-1252, Fresque, Repeinte au 16^e siècle, Monastère de Moraca (Monténégro). Reproduite dans Ćirković (1992), *La Serbie médiévale*. © 1992 Zodiaque, Photo : Babic

Illustration retirée

Figure 36. Anonyme, Vierge et l'Enfant et Saint Jean le Précurseur, vers 1350, env. 105 x 60 cm, Tempera sur panneaux, Icônes antérieurement dans iconostase, Monastère de Visoki Dečani. Reproduction dans Radojčić, Svetozar (1961), *Les icônes de Serbie et de Macédoine*, p. 6. © Bibliothèque nationale de Serbie (Belgrade).

Illustration retirée

Figure 37. Anonyme, Bras Reliquaire des Apôtres, 1172, Argent doré sur structure de bois de chêne, émail champlevé, 51 x 14 x 9,2 cm, Provenance : Maison de Braunschweig-Luneberg; Trésor de la cathédrale Saint-Blaise, Braunschweig; J. S. Goldschmidt, Francfort et New-York. © Musée des Arts de Cleveland, [En ligne], <https://www.clevelandart.org>. Consulté le 24 janvier 2017.