

Couronnés par la grâce de Dieu

LA FONCTION IMPÉRIALE À TRAVERS LA TITULATURE
ET LES IMAGES DU POUVOIR À BYZANCE
ET DANS L'OIKOUMENE BYZANTINE

Petre GURAN
(Institut d'Études Sud-Est Européennes, Bucarest)

The author analyses the imperial title and the imperial portrait in the frame of the reinterpretation of the Byzantine religious and political heritage in the cultural orbit of the Byzantine Empire. Particular attention is paid to the nimbed representation of the Byzantine emperor and to the votive portraits and icons of princes.

Keywords: Byzantine Empire, imperial titulature, imperial portrait, votive portrait, nimb.

Ὁ βασιλέα θέλει ἡ ἡμῶν ἀρχή, ἀλλ' οἰκονόμον
(Manuel II Paléologue)¹

Georges Sphrantzès nous raconte le constat amer de Manuel II lorsqu'il était d'avis que son fils (le futur Jean VIII) avait l'âme d'un empereur d'autrefois, avec son esprit de grandeur et sa largesse de vision, alors que l'Etat de son temps n'en avait plus besoin, mais exigeait plutôt un administrateur. Déjà le grand-père de Manuel II, l'empereur Jean VI, affirmait que le pouvoir des Romains touchait à sa ruine définitive dès le milieu du XIV^e siècle, une perspective qui devait lui inspirer un effroi de cataclysme universel². Les deux empereurs, fins observateurs de leur époque, mesurent en ces remarques lucides toute la distance entre ce que la force d'une tradition culturelle propose comme perception d'une institution et ce qu'elle est devenue par le changement des temps et des hommes.

Grâce à une œuvre spectaculaire de réinterprétation d'un bagage spirituel et politique hérité de la grande époque des empereurs macédoniens, dont témoignent par exemple le *Syntagma alfabétique* du juriste Matthieu Blastarès³ et la réforme ecclésiastique du patriarche Philothée Kokkinos, Byzance produisit un univers religieux plus adapté à se reproduire dans des contextes linguistiques, culturels et politiques nouveaux. Le résultat fut l'Orthodoxie.

¹ Georgios Sphrantzès, *Memorii (1401–1477), Cronica (1258–1481)* Pseudo-Phrantzès Macarie Melissenos, éd. V. Grecu, Bucarest 1966, XXIII, 7, p. 58, 60

² *Ioannis Cantacuzeni ex-imperatoris Historiarum Libri IV*, ed. L. Schopen, vol III, CSHB, Bonn, 1832, p. 8.

³ G.A. Rhallès et M. Potlès, *Syntagma tòn theiôn kai hiérôn kanonôn*, vol. I–VI, Athènes, 1852–1859: *Matthaiou tou Blastarêôs Syntagma kata stoichéion*, vol. VI, Athènes, 1859.

Grâce à l'Orthodoxie, l'Empire survit en mots et images. C'est la teneur exacte de cette transmission et survivance qui nous préoccupe dans cet article à partir du nom et de l'image du pouvoir à Byzance: la titulature et le portrait impérial.

Puisque nous nous occupons du titre impérial en grec et en slavon il faut s'attarder un instant sur la valeur de la traduction slave de βασιλεύς. C'est le terme *tsar'*, apparu par contraction du décalque *tesar'*, en provenance du terme grec d'origine latine καῖσαρ. A noter qu'à l'époque de la formation du décalque, probablement au VIII^e siècle, le titre byzantin καῖσαρ n'était plus un des titres de l'empereur, mais une dignité de premier rang que le souverain byzantin accordait à un proche collaborateur, d'habitude un membre de sa famille, signifiant une association au pouvoir, soit comme héritier, soit comme détenteur d'un pouvoir local. Au XI^e et XII^e siècles le titre a été dégradé par l'introduction du *sebastokrator* et du *despote*. Revendiqué comme titre officiel par le prince bulgare-slave Syméon et par ses descendants, il désigna en slavon par excellence la fonction monarchique. C'est avec ce sens fort qu'il resta dans toutes les langues slaves. Ainsi, les rois dont il est question, par exemple, dans la légende de *Barlaam et Josaphat* sont désignés en grec par βασιλεύς et en slave par *tsar'*.

L'exemple des Saintes Écritures est éclairant à ce sujet. Il y est question, à travers ces termes, d'une catégorie spéciale de monarques, les rois de l'Ancien Testament et le roi crucifié des Juifs, le Christ. Les versions grecque, latine et slavonne du verset Jean 19, 19 créent l'équivalence suivante: *Rex Iudeorum* = βασιλεύς τῶν Ἰουδαίων = *tsar' iudeov*. Ainsi dans les Écritures βασιλεύς et *tsar'* correspondent parfaitement au *rex*, employé dans la traduction latine. Tous traduisent à leur tour le mot hébraïque de l'Ancien Testament *melekh*, qui signifie notamment «roi-empereur» et qui se réfère tout d'abord à Dieu, roi par excellence du peuple élu, ensuite à David et à ses successeurs. En revanche, dans les Évangiles l'empereur romain est désigné par καῖσαρ (Luc 2,1 et 3,1), surtout parce qu'il n'était pas un roi. Par conséquent, les termes *rex*, βασιλεύς et *tsar'* désignent la fonction monarchique sans distinguer entre un niveau «impérial» et un niveau «royal» de la fonction. Si cette utilisation biblique du terme affaiblit sa signification politique, le fait d'être attribué aux rois juifs et au Christ le chargeait d'un pouvoir symbolique qui renvoyait à l'exercice de la monarchie sur le nouveau peuple élu⁴. Le καῖσαρ Auguste ou Tibère de l'Évangile de Luc reste en traduction slavonne

⁴ J.-M. Sansterre, «À propos des titres d'empereur et de roi dans le Haut Moyen Âge», *Byzantion*, LXI, fasc. 1, 1991, p. 15–43: le terme *basileus* à Byzance réunit en soi les termes *rex* et *imperator*, c'est-à-dire la monarchie et le pouvoir universel, que l'Occident médiéval n'est pas parvenu à réunir dans un même mot. À partir du IX^e siècle les Byzantins utilisèrent la formule βασιλεύς τῶν Ῥωμαίων pour distinguer le pouvoir universel de l'empereur byzantin des autres *basileis* – monarques: Charlemagne, Louis le Pieux, Syméon de Bulgarie. Ces considérations soutiennent notre point de vue sur les occurrences du terme *basileus*, où celui-ci exprime le pouvoir monarchique souverain sans distinguer le rang du monarque dans la hiérarchie des princes. L. Bréhier, «L'origine des titres impériaux à Byzance», *Byzantinische Zeitschrift*, 15 (1906), P. Schreiner, «Zur Bezeichnung "Megas" und "Megas Basileus" in der byzantinischen Kaisertitulatur», *Byzantina*, 3 (1971), pp. 175–192.

kesar', alors que la contraction *tsar'* traduit le βασιλεύς comme si le traducteur ne ressentait pas l'identité d'origine du mot slavon⁵. C'est que l'origine du *tsar'* doit être politique, éventuellement liée au titre de καῖσαρ que l'empereur Justinien II avait accordé au khan Tervel, et qu'elle avait déjà reçu son sens fort de monarque avant qu'on ne l'utilisât dans la traduction de l'Évangile.

Le terme *tsar'* fut d'abord employé en slavon bulgare, puis en slavon serbe et russe pour désigner l'empereur de Constantinople. Au XIII^e siècle pendant la domination latine de Constantinople ou pendant la guerre civile au milieu du XIV^e siècle, les divers concurrents impériaux reçurent aussi ce titre. À cet égard, comme centre politique, Constantinople seule a bénéficié dans les textes sud-slaves ou russes, d'une manière constante, du nom *Tsar'grad*, c'est-à-dire ville impériale, et cela même après 1453.

Dès le X^e siècle, *tsar'* fut employé en Bulgarie pour exprimer la dignité monarchique souveraine de Syméon (893–927), fils du *khan* Boris-Michel, mais aussi son aspiration à la dignité impériale, qui échoua dans la formule *basileus* et *autokratôr* des Bulgares et des Romains, qu'il s'arrogea après 924⁶. Ce que les Byzantins lui reconnurent à travers une série de contacts diplomatiques évoluant sur les registres de l'ambiguïté et de la farce sous la direction du patriarche régent Nicolas Mystikos, et puis explicitement à son fils, le *tsar'* Petar, était un pouvoir limité à son peuple: *basileus* des Bulgares seulement. L'échec du siège de Constantinople en 924 confirmait sur le champ de bataille le point de vue byzantin, mais les successeurs de Syméon gardèrent le titre, de sorte que Jean Tzimiskès prit tous les soins pour dévêtir des *insignia* le *tsar'* captif Boris. Le terme *tsar'* fut réemployé en Bulgarie comme titre officiel par les Assenides et leurs successeurs aux XIII^e et XIV^e siècles⁷.

⁵ *Ostromirovo Evangelie 1056–57 goda, c' priloženiem grečeskago teksta evangelii i c' gramatičeskimi objašnjenjami*, izdanoe A. Vostokovom, Sanktpeterburg, 1845.

⁶ G. Ostrogorsky, «Die Krönung Symeons von Bulgarien durch den Patriarchen Nikolaos Mystikos», *Actes du IV^e Congrès International des études byzantines*, Sofia, 1935, p. 275–290; R. Browning, *Byzantium and Bulgaria. A Comparative Study across the East Mediterranean Frontier*, Londres, 1975, p. 62; J.V.A. Fine, *The Early Medieval Balkans: a Critical Survey from the Sixth to the Twelfth Century*, Ann Arbor, 1983, p. 144; P. Stephenson, *Byzantium's Balkan Frontier. A Political Study of the Northern Balkans, 900–1204*, Cambridge, 2000, p. 18 croit que Syméon n'avait pas l'intention de remplacer l'empereur à Constantinople, puisqu'il s'était bâti une capitale à Preslav, J. Shepard, «Bulgaria: the other Balkan empire», *New Cambridge Medieval History*, Cambridge, 2000, 574–578, voit un intérêt croissant de Syméon à se faire reconnaître un titre par Constantinople produit par la frustration de ne pas pouvoir conquérir Constantinople.

⁷ Dans l'évaluation du terme *car'* chez les Bulgares à cette époque il faut aussi tenir compte du fait que toute la cour de Tărnovo, les titres et les noms de l'administration centrale et provinciale, de la chancellerie et de l'armée sont une copie fidèle de la cour et de l'administration impériale constantinopolitaines, et même au niveau linguistique la grande majorité sont des translittérations de termes grecs, des calques ou des traductions, pour tout cela voir I. Biliarsky, *Les institutions de la Bulgarie médiévale. Second Empire bulgare (XII^e–XIV^e siècles)*, Sofia, Presses Universitaires «Saint Clément Ochriski», 1998 (en bulgare); sur le lien entre *car'* et *samodrzec* voir V. Tăpkova-Zăimova, «L'idée impériale à Byzance et la tradition étatique bulgare», *Byzantina*, 3 (1971), pp. 289–295.

En Serbie, au XIV^e siècle, il fut assumé officiellement par Stefan Dušan (monté sur le trône en 1331, couronné empereur en 1346 – mort en 1355) et son fils Uroš (1355–1371), mais son utilisation est attestée dès le début de la dynastie des Némanides dans les sources littéraires, quand le titre officiel était d’abord *župan*, ensuite *kral* (à partir de 1219)⁸.

Sans être employé dans les actes officiels, le terme fut pourtant utilisé une quarantaine de fois, entre le XI^e et le XV^e siècle, à l’égard de divers princes russes, pas toujours les grands-princes. Les occurrences respectives se trouvent dans certains passages de chroniques ou dans d’autres sources hagiographiques ou épigraphiques⁹. À partir de la deuxième moitié du XV^e siècle, les occurrences se multiplient jusqu’au couronnement impérial d’Ivan IV en 1547, quand *tsar*’ devient pour la première fois titre officiel. Dans les chroniques russes, on voit ce titre attribué systématiquement au khan mongol¹⁰ à partir du milieu du XIII^e siècle et, après 1453, au sultan des Turcs¹¹.

Parmi les figures de la cour ottomane du XV^e siècle, l’épouse favorite du sultan Mourad II (1421–1451), la princesse serbe Mara, fille de Georges Branković, despote de Serbie, reçut constamment le titre d’impératrice (*tsaritsa*). Encore à la fin du XIV^e siècle, *tsar*’ fut occasionnellement utilisé par quelques grands féodaux, qui se partagèrent l’Empire de Dušan, par exemple, le prince Lazare Hrebeljanović et le prince Uglješa, despote de Serres¹².

Aux XV^e et XVI^e siècles, dans les chroniques slavo-roumaines et dans d’autres œuvres littéraires, comme par exemple les *Enseignements* de Neagoe Basarab, prince de Valachie (1512–1521), à son fils Théodose, le titre *tsar*’ avec ses dérivés (*tsar*’*stvo*, *tsar*’*skij*) furent employés pour qualifier des princes de Moldavie¹³ ou de Valachie¹⁴.

⁸ D. Năstase, «L’idée impériale en Serbie avant le tsar Dušan», in *Da Roma alla terza Roma*, Studi V, Roma, 1985, p. 169–188.

⁹ V. Vodoff, «Remarques sur la valeur du terme ‘tsar’ appliqué aux princes russes avant le milieu du XV^e siècle», *Oxford Slavonic Papers*, XI, 1978, p. 1–42, republié dans *Princes et principautés russes (X^e–XVII^e siècles)*, Northampton, Variorum Reprints, 1989, complété par l’article «Le titre tsar’ dans la Russie du nord-est vers 1440–1460 et la tradition littéraire vieux-russe», *Studies on the Slavo-Byzantine and West-European Middle Ages*, Sofia, 1988, p. 54–62, republié dans *Princes et principautés*, cit.

¹⁰ V. Vodoff, «Remarques...», cit., *passim*, en principe aux khans gengiskhanides, mais il y a aussi des exceptions, comme Mamaï, l’adversaire de Dimitrij Donskoï à Koulikovo.

¹¹ Passage sur la prise de Constantinople dans la *Chronique de Nikon*, PSRL XII, Saint-Petersbourg, 1901, sous l’année 1453, dans le *Slovo kratko*; l’ensemble des narrations sur la prise de Constantinople et ses conséquences attribués à la plume de Ivan Peresvetov utilise le terme tsar pour tout détenteur du pouvoir, indifféremment de sa religion, *Сочинения И. Пересветова*, ed. Aleksandr Aleksandrovič Zimin, Moscou-Leningrad, 1956.

¹² D. Năstase, «Βοεβόδας Οὐγγροβλαχίας καὶ αὐτοκράτωρ Ῥωμαίων. Remarques sur une inscription insolite», *Byzantinische – Neugriechische Jahrbücher*, XXII, 1976-1985, Athènes, p. 3 cite les formules suivantes, pour Jean Uglješa au monastère Simonopetras du Mont Athos: ὁ εὐλαβέστατος βασιλεὺς Σερβίας καὶ Ῥωμανίας Ἰωάννη ὁ Οὐγγλεῖς, et pour Lazare au monastère de Vatopedi: Λαζάρου κνέζης Σερβίας καὶ βασιλεὺς Γραικίας.

¹³ D. Năstase, «Ștefan cel Mare împărat», *Studii și materiale de istorie medie*, XVI, 1998, p. 65–102.

Parmi ces diverses utilisations, l'emploi du terme par les souverains bulgares et serbes, surtout dans leur titre officiel, signifiait la prétention de se substituer par la force à l'empereur de Constantinople. Pour préciser cette prétention les souverains bulgares ou serbes ajoutèrent au titre *tsar'* le déterminatif *des Bulgares et des Grecs* ou *des Serbes et des Grecs*. Dans les autres cas, il s'agit de formules rhétoriques et non de titres officiels, mais qui renvoient à la qualité monarchique du pouvoir par opposition au pouvoir de fait ou même tyrannique, donc illégitime. Ces occurrences manquent d'éléments supplémentaires pour pouvoir préciser la portée politique de leur emploi. Pour les princes russes, Vladimir Vodoff démontre qu'il ne s'agissait pas d'une prétention politique, en tout cas jusqu'au milieu du XV^e siècle¹⁵.

En grec aussi, le terme *basileus* peut ne pas désigner uniquement le chef de la hiérarchie des princes, mais dans un sens propre au grec classique comme souverain d'un lieu, traduisible par roi ou même roitelet. Par exemple, Jean Cantacuzène, très conscient par ailleurs du caractère spécial de la *basileia* romaine, mentionne son contemporain Jean Alexandre de Bulgarie avec la formule τῶν τῶν Μύσων βασιλεὺς Ἀλέξανδρος¹⁶, mais également un roi de l'Antiquité, comme le pharaon, est un βασιλεὺς τῶν Αἰγύπτιαων dans l'Histoire byzantine de Nicéphore Grégoras¹⁷. Maxime Planude désigne un prince russe comme βασιλεὺς τῶν Ῥῶς¹⁸ et les exemples peuvent être multipliés. Une occurrence encore plus intéressante apparaît dans une lettre de Grégoire le Sinaïte, rapportée par Théophane, higoumène du monastère de Vatopedi au Mont Athos, dans la *Vie de saint Maxime Kausokalybès*, qui employait la formule βασιλεὺς τῆς γῆς, par laquelle il désignait l'ensemble des monarques balkaniques, parmi lesquels comptaient aussi des princes qui n'avaient pas prétendu au titre impérial¹⁹. À la limite βασιλεὺς peut

¹⁴ P. Ş. Năsturel, «Considérations sur l'idée impériale chez les Roumains», *Βυζαντινά*, V, 1973, p. 395–413 avec 4 planches; D. Năstase, *Ideea imperială în Țările Române. Geneza și evoluția ei în raport cu vechea artă românească*, Fondation Européenne Dragan, Athènes, 1972; idem, *L'héritage impérial byzantin dans l'art et l'histoire des pays roumains*, Milan, 1976; idem, «L'idée impériale dans les Pays Roumains et le 'Crypto-Empire chrétien' sous la domination ottomane. État et importance du problème», in *Symmeikta*, 4, 1981, p. 201–250; idem, «Βοεβόδας Οὐγγροβλαχίας», *art. cit.*; A. Pippidi, *Tradiția politică bizantină în țările române în secolele XVI–XVIII*, Bucarest, 1983, p. 18–27, après l'analyse des diverses titulatures en slavon et en grec des princes roumains – seigneur (*gospodin*, *authéntès*), *autokratôr*, tsar – conclut qu'il n'y a pas de distinction entre un statut royal et un statut impérial de la monarchie et que la référence aux «anciens empereurs» désigne des souverains tout au long de l'histoire de la monarchie, depuis David et Salomon

¹⁵ V. Vodoff, «Remarques...», *cit.*, idem, «Le titre tsar' dans la Russie du nord-est vers 1440–1460», *cit.*

¹⁶ *Ioannis Cantacuzeni ex-imperatori Historiarum Libri IV*, vol. I, Schopen, Bonn, 1828, p. 395.

¹⁷ *Nicephori Gregorae Historiae Byzantinae*, vol. I, Bekker, Bonn, 1829, p. 445.

¹⁸ A.V. Soloviev, «“Reges” et “regnum Russiae” au moyen âge», *Byzantion*, 36, 1966, p. 169; V. Vodoff, «Remarques...», p. 7.

¹⁹ Le terme βασιλεὺς, est employé ici dans le sens le plus général de détenteur du pouvoir monarchique ou participant à ce pouvoir, F. Halkin, «Deux vies de saint Maxime, ermite au Mont Athos», *Analecta Bollandiana*, 54, 1936, p. 38–112, ici p. 90, dans la *Vie* de saint Maxime Kausokalybès écrite par Théophane, higoumène de Vatopédi et évêque de Périthéorion en Thrace, il est fait mention d'une lettre de Grégoire le Sinaïte aux βασιλεὺς τῆς γῆς. La date présumée de cette lettre est autour de 1340, mais le texte de Théophane qui la mentionne date de la fin du XIV^e siècle. Parmi ces

même être l'équivalent de l'emprunt latin»x, comme dans cette prière d'une variante sicilienne du *Synodikon de l'Orthodoxie*:

«N. le très pieux roi (ρήγας), son épouse et ses enfants / Dieu garde leur puissance! / Dieu pacifie leur règne! / *Basileus* céleste, garde les *basileis* de la terre! (Οὐράνιε βασιλεῦ, τοὺς ἐπιγείους φύλαχον)»²⁰.

La représentation nimbée de l'empereur byzantin et de ses imitateurs

Les célèbres portraits impériaux dans Sainte-Sophie à Constantinople (Constantin et Justinien I^{er}, le portrait anonyme identifié à celui de Léon VI au-dessus des portes impériales, celui d'Alexandre son frère et les portraits du XI^e et XII^e siècles dans les galeries²¹) ou encore les innombrables exemples dans les manuscrits byzantins illustrent sans faille la règle de la représentation nimbée²², une énumération détaillée n'est pas nécessaire. En revanche, un choix d'images d'empereurs byzantins et de leurs imitateurs au-delà des frontières militaires de l'Empire nous permettra d'évaluer la fonction de ce signe dans les états et les sociétés chrétiennes qui entourent Byzance.

Le manuscrit de la *Chronique* de Jean Skylitzès de la Bibliothèque nationale de Madrid, copié dans la deuxième moitié du XII^e siècle²³, très probablement sur un modèle encore plus ancien, contient un très bon exemple de ce que comprend un Byzantin de cette époque lorsqu'il dessine un nimbe. Les miniatures de ce manuscrit ont été réalisées par deux équipes d'artistes, une byzantine et l'autre latine, à partir d'un seul modèle, de sorte que nous sommes en droit d'imaginer que les uns et les autres ont vu la même chose. Pourtant, chacun dessine une chose différente. Ils filtrent et expriment ce qu'ils voient par le code iconographique propre à leurs cultures respectives. La différence qui nous préoccupe est la

“empereurs” figurait aussi un Alexandre, autre que Jean Alexandre de Bulgarie et que F. Halkin identifie avec le prince de Valachie, contemporain de Jean Alexandre de Bulgarie. En revanche, D. Barbu, «L'Église et l'empereur au XIV^e siècle selon le témoignage de la peinture murale de Valachie», *Revue Roumaine d'Histoire*, XXXIV, 1–2, 1995, Bucarest, p. 131–139, croit qu'il s'agit d'Alexandre de Tver⁷.

²⁰ J. Gouillard, «Le Synodikon de l'Orthodoxie. Édition et commentaire», *Travaux et Mémoires*, 2, 1967, p. 94–95, 2. En Sicile post-byzantine.

²¹ R. Cormack, «The Emperor at St. Sophia: Viewer and Viewed», dans *Byzance et les images*, La documentation française, Paris, 1994, p. 223–253; P.A. Underwood et E.J. Hawkins, «The Mosaics of Hagia Sophia at Istanbul. The Portrait of the Emperor Alexander», *DOP*, 15, 1961, p. 195 donnent des détails sur les modalités techniques pour mieux faire ressortir le nimbe.

²² I. Kalavrezou, «Imperial Relations with the Church in the Art of the Komnenians», *Byzantium in the 12th Century. Canon Law, State and Society*, éd. N. Oikonomides, Athènes, 1991, p. 25–36, voir particulièrement les reproductions.

²³ S. Cirac Estopanian, *Skylitzes Matritensis*, t. I, *Reproducciones y miniaturas*, Barcelone – Madrid, 1965; A. Grabar, M. Manoussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès de la bibliothèque nationale de Madrid*, Venise, 1979; V. Tsamakda, *The Illustrated Chronicle of Ioannes Skylitzes in Madrid*, Leide, 2002; N. Wilson, «The Madrid Skylitzes», *Scrittura e Civiltà*, 2, 1978, p. 209–219.

suiivante: tandis que dans la partie du manuscrit réalisée par un artiste byzantin l'empereur est toujours représenté avec un nimbe, à partir de la première miniature appartenant à un artiste latin, c'est-à-dire après le f° 96, le nimbe impérial disparaît²⁴. Ce changement est noté par Grabar sur la base d'autres éléments iconographiques: «C'est à l'occidentale aussi que les empereurs, sur les miniatures de Skylitzès (manières C et D, après le f° 96) portent des bas 'mi-parti' et leurs couronnes, sceptres, manteaux sont inspirés par les usages latins.»²⁵ Au-delà de cette distinction des deux sociétés avec leurs lectures spécifiques, nous pouvons nous pencher sur quelques miniatures de l'artiste byzantin pour suivre les subtilités qu'il veut exprimer. Un exemple très éloquent est au folio 83^v, tiré de la vie de l'empereur Basile I^{er}. L'image représente la vision onirique reçue par l'higoumène du monastère Saint-Diomède lui demandant de recevoir l'empereur qui est devant sa porte, alors qu'en sortant il voit dormir un pauvre. D'abord, en rêve, il voit Basile nimbé, ensuite en se réveillant pour regarder qui est l'empereur à la porte de son monastère, il voit seulement un miséreux; Basile est alors, dans cette deuxième scène de la miniature, sans nimbe. Le nimbe qui entoure la tête du personnage dans le rêve de l'higoumène indique précisément l'élection de l'empereur dès avant son accession au pouvoir, à un moment où les humains ne savent pas encore reconnaître cette élection. Ce qui dans le rêve faisait l'objet d'un dévoilement divin, en réalité se trouvait encore caché. En revanche, pour les patriarches, la représentation varie en fonction de leur orthodoxie ou de leur commémoration comme saints. Ainsi saint Nicéphore et saint Méthode sont nimbés (ff. 28^va et 63^v), tandis que l'iconoclaste Jean le Grammairien ne l'est pas (ff. 58a et 64^va).

Dans le même espace italo-byzantin, à l'église de la Vierge, communément appelée La Martorana à Palerme, une mosaïque représentant le Christ qui couronne Roger (roi de Sicile 1130–1154), soulève la même question de la perception de la fonction monarchique. Le Christ pose avec sa main une couronne sur la tête de Roger, vêtu d'un costume impérial byzantin, mais pas nimbé. Au-dessus de lui l'inscription en lettres grecques «ROGERIOS RHX»²⁶. Cette image est particulièrement intéressante pour établir ce qui crée le statut d'un portrait impérial²⁷. Ailleurs que sur cette image, le roi Roger s'arrogea même le titre de *basileus*²⁸, imita le protocole de cour byzantin²⁹ et Ernst Kitzinger tire la conclusion que la rivalité de Roger avec l'empereur de Byzance allait jusqu'au

²⁴ S'il y a quelques occurrences d'un empereur sans nimbe dans la partie byzantine des miniatures, cela peut bien s'expliquer le plus souvent par l'effacement de ce détail ou par un oubli, voire une maladresse des peintres. En revanche il n'y a plus aucune occurrence d'empereur nimbé dans la partie latine.

²⁵ Grabar – Manoussacas, *L'illustration du manuscrit de Skylitzès*, op. cit., p. 192–193.

²⁶ N.P. Kondakov, op. cit., t. II, p. 15.

²⁷ E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, *Dumbarton Oaks Studies* 27, Washington, D.C., 1990, p. 189–197, planches XXIII et XXV.

²⁸ E. Kitzinger, «The portrait of Roger II in the Martorana in Palermo», *Proporzioni*, 3, 1950, p. 30 et ss. reprinted in *The Art of Byzantium and the Medieval West*, Bloomington and London, 1976, p. 320, n. 3; S. Ulea, «Mesajul lui Roger II în mozaicurile de la Cefalù», *SCIA*, 22, 1975, p. 11–22.

²⁹ K.A. Kehr, *Die Urkunden der normannisch-sicilischen Könige*, Innsbruck, 1902, p. 265.

projet de le remplacer ; en tout cas une flotte normande se dirigea contre Constantinople³⁰. L'appel au modèle byzantin avec la représentation claire du couronnement par Dieu, lui permettait, comme aux empereurs Ottoniens jadis, d'éviter le rôle médiateur de l'Église. Outre la possible ressemblance de Roger avec son portrait, l'aspiration suprême se manifeste dans la ressemblance avec le Christ. La *Christomimesis* fait du souverain l'icône vivante du Christ, mais la lecture de cette ressemblance reste sujette à la sensibilité culturelle de celui qui regarde l'image. Il faut comprendre que, comme dans le cas des peintres occidentaux dans le *Skylitzès matritensis*, ni le roi Roger, ni son entourage n'auraient pu reconnaître la signification du nimbe. La rivalité militaire avec Byzance n'était pas doublée d'une assimilation de la théologie politique byzantine. Le nimbe bien plus visible que la ressemblance au Christ prêtait à confusion, que l'ordre spirituel occidental ne pouvait pas accepter.

En revanche, sur la couronne byzantine, dite de saint Étienne roi de Hongrie, nous rencontrons les deux types de monarchie côte à côte et donc l'acceptation de la différence. Dans le portrait du groupe des empereurs, qui représente Michel Doukas, le second empereur Constantin et le roi de Hongrie Géza I^{er}, la distinction entre les deux qualités royales est opérée, outre quelques détails des *insignia*, par le nimbe, qui entoure la tête de l'empereur byzantin, mais pas celle du roi hongrois. De ce que l'on voit aujourd'hui, la couronne primitive ne présentait qu'un simple anneau garni de plaques émaillées à personnages (les portraits princiers, Christ trônant, anges, apôtres, saints), ressemblant à la couronne votive du trésor de San Marco, où les médaillons ronds sont aussi décorés par le portrait impérial (Léon VI) et les apôtres. Ainsi, selon Grabar, la couronne hongroise serait une couronne votive offerte par le roi Géza, qui se représente à côté de ses suzerains, les empereurs byzantins, en tant que donateurs de la couronne³¹. Il est néanmoins très probable que l'objet sortait d'un atelier impérial byzantin et représentait le point de vue byzantin sur les deux qualités monarchiques.

À l'autre bout de l'Empire, sur la frontière anatolienne, le roi arménien de Vaspurakan utilisa la représentation du nimbe dans son portrait pour manifester sa majesté royale, comme l'atteste le bas-relief du roi Gagik offrant l'église au Christ sur la façade occidentale de l'église Sainte-Croix d'Aghthamar (915–921)³².

³⁰ E. Kitzinger, *The Mosaics of St. Mary's of the Admiral in Palermo*, *Dumbarton Oaks Studies* 27, Washington, D.C., 1990, p. 195: «Roger allowed himself to be portrayed in the guise of a Byzantine emperor because the basileus in Constantinople embodied the ideal of absolute monarchic power, which he claimed for himself.»

³¹ A. Grabar, «L'archéologie des insignes du pouvoir. Troisième et dernier article», *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, p. 101–102. L'autre couronne byzantine trouvée en Hongrie, celle de Constantin Monomaque hypothétiquement envoyée à André I^{er} de Hongrie, ne représente que les empereurs byzantins, qui sont naturellement nimbés. Selon N. Oikonomidès, «La couronne dite de Constantin Monomaque», *TM*, 12, 1994, p. 241–262 cette couronne pourrait être l'œuvre d'un faussaire du XIX^e siècle.

³² S. Der Nersessian, *Aght'amar, Church of the Holy Cross*, Cambridge, 1965, p. 12 (portrait votif du roi Gagik nimbé pl. 5, 7 et 9).

Remarquons encore que, sur la peinture murale à l'intérieur de l'église, dans la scène du massacre des Innocents, le roi Hérode est aussi nimbé³³, comme dans la peinture byzantine contemporaine. Le portrait mentionné du roi Gagik, réalisé de son vivant, s'insère dans une lignée de rois de l'Ancien Testament représentés également en bas-relief sur les façades méridionale et septentrionale de l'église, signifiant la prétention des rois arméniens à descendre du roi vétérotestamentaire David lui-même, non seulement symboliquement, mais réellement à travers une généalogie imaginaire de son ascendance maternelle³⁴.

La même prétention est formulée par les Bagratides et par d'autres dynasties caucasiennes³⁵. Quant aux Bagratouni d'Arménie, dans l'église Saint-Sauveur de Sanahin, les portraits de Gurgen et Smbat Bagratouni, fils du roi Ašot III, exerçant le pouvoir royal sur une région du royaume, ne sont pas nimbés. Il est évidemment impossible de parler de nimbe dans le cas de bas-reliefs qui s'approchent de l'art statuaire. En revanche, le portrait en miniature d'un roi de la fin de cette dynastie (milieu du XI^e siècle) nous est parvenu et alors celui-là, Gagik-Abas de Kars, ainsi que sa femme et sa fille héritière du trône sont tous nimbés³⁶. La logique byzantine est donc parfaitement assimilée, même si l'influence persane directe reste perceptible, ce qui d'ailleurs ne fait que renforcer une synthèse à forte connotation sacrale réalisée déjà par la monarchie byzantine.

Le même développement s'exprime dans la représentation de la royauté géorgienne, dont le titre de «roi des rois» rappelle la source qui donna aussi à Byzance le titre *basileus*. Une icône de Davit IV au mont Sinaï le présente comme un empereur byzantin, auréolé. Il est désigné par l'inscription: ΠΙΣΤΟΣ ΒΑΣΙΛΕΥΣ ΠΑΣΗΣ ΑΝΑΤΟΛΗΣ Ο ΠΑΓΚΡΑΤΟΝΙΑΝΟΣ³⁷. Par la suite, dans tous les portraits, du XI^e au XIII^e siècle les rois géorgiens furent figurés avec nimbe³⁸. Antony Eastmond explique que c'est à partir de ce roi, qui, profitant d'un moment de faiblesse byzantine, usurpa l'iconographie impériale, comme il l'avait fait avec le titre βασιλεύς dans l'icône du Sinaï³⁹, que le modèle byzantin devint une règle

³³ S. Der Nersessian, *op. cit.*, p. 39.

³⁴ J.M. Thierry, *Monuments arméniens du Vaspurakan*, Institut Français d'Archéologie du Proche-Orient, Bibliothèque archéologique et historique, tome 129, Paris, 1989, sculpture p. 271–279, peinture 279–286; Catherine Jolivet, «L'idéologie princière dans les sculptures d'Aghthamar», *The Second International Symposium on Armenian Art*, vol. III, Erevan, 1978, p. 86–94; Nicole Thierry, «Le cycle de la passion et de la résurrection de l'église d'Alt'amar (915–921) comme expression de la religion au Vaspurakan», *Revue des Études Arméniennes*, 26, 1996–1997, 273–313.

³⁵ C. Toumanoff, «Introduction to Christian Caucasian History, II, States and Dynasties from the Formative Period», in *Traditio*, XVII, 1961, p. 50, 56, 59, 60.

³⁶ L. Jones, «The Visual Expression of Bagratuni Rulership: Ceremonial and Portraiture», *REArm.*, 28, 2001–2002, p. 341–398, fig. 6.

³⁷ D. K'ldiašvili, «L'icône de saint Georges du mont Sinaï avec le portrait de Davit A□mašenbeli», *Revue des Études Géorgiennes et Caucasiennes*, 5, 1989, 107–128.

³⁸ A. Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, The Pennsylvania University Press, Pennsylvania, 1998; T. Velmans, A. Alpage Novello, *Miroir de l'invisible. Peintures murales et architecture de la Géorgie*, Zodiaque, Paris, 1996.

³⁹ A. Eastmond, *op. cit.*, p. 71.

pour la monarchie géorgienne. Pour vérifier cette hypothèse citons les portraits royaux de l'époque précédente: sur une plaque sculptée provenant de l'église de Opiza, un bas-relief représente les rois Davit *magistros* (923–937) et son frère Ašot IV *kouropalates* (†954), qui apportent l'église restaurée par eux en offrande au Christ. En effet, les deux princes ne sont pas nimbés⁴⁰. Un autre exemple notable marque une première étape vers le portrait nimbé, celui des rois Bagrat (†966) et Davit (†1001), lui aussi distingué par le titre byzantin de *kouropalates*, sur une église de la fin du X^e siècle, où le nimbe des rois est carré⁴¹. Une explication institutionnelle peut être donnée à ce cas: les deux donateurs ont, comme leurs prédécesseurs, la dignité monarchique géorgienne, mais le titre les intégrant dans la hiérarchie byzantine les éloigne de toute équivalence avec la dignité impériale byzantine. L'appel au nimbe carré apporte une réponse à la divergence entre Djoadze et Eastmond, à savoir si le costume des deux rois exprime une prétention impériale. Comme pour les hauts fonctionnaires byzantins représentés sur les mosaïques de l'église Saint-Démétrius de Thessalonique, les nimbes carrés, marquant la différence par rapport au portrait impérial, signifient que ces rois géorgiens ont accepté la hiérarchie byzantine en reconnaissant la place assignée par les dignités reçues. Au XI^e siècle, l'unification de la Géorgie permit à ses rois de lancer le défi à Byzance. Néanmoins, le contexte historique qui a formé la monarchie géorgienne, très proche de l'Arménie, entre l'ancien modèle perse et Byzance, qui le prolongea, explique la facilité de l'appel aux portraits nimbés. La comparaison avec l'église de Čavušin en Cappadoce, où le *césar* et le *kouropalates*, proches parents de l'empereur Nicéphore Phôkas, sont aussi nimbés, met très bien en lumière ce fait⁴².

Du côté européen de l'Empire, la première monarchie qui imita Byzance fut celle bulgare. Le narthex de l'église Saint-Nicolas de Boïana, construite en Bulgarie au milieu du XIII^e siècle, contient un cycle de la Vie de saint Nicolas et des portraits impériaux⁴³: Constantin Tich Assen et son épouse Irène sont nimbés, alors que les fondateurs, le *sebastokrator* Kalojan et son épouse Desislava, représentés en pendant des empereurs, ne le sont pas. Un siècle plus tard, à Ivanovo⁴⁴, l'image du tsar Jean Alexandre est également nimbée⁴⁵. Dans les

⁴⁰ A. Eastmond, *op. cit.*, p. 19; W. Djoadze, *Early Medieval Georgian Monasteries in Historic Tao, Klarjet'i, and Šavšet'i*, Franz Steiner Verlag Stuttgart, 1992, p. 16 et pl. 8.

⁴¹ A. Eastmond, *op. cit.*, p. 23–30; W. Djoadze, *op. cit.*, p. 113–119 et pl. 153–157.

⁴² N. Thierry, «Le souverain dans les programmes d'église en Cappadoce et en Géorgie du X^e au XIII^e siècle», *REGC*, 4, 1988, 127–170.

⁴³ A. Grabar, *Die Kirche von Boïana*, 1928, Sofia et portraits du tsar bulgare Constantin Assen Tich et de la tsarine Irène, idem, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Album, Paris, 1928, pl. XX.

⁴⁴ A. Grabar, «Les fresques d'Ivanovo et l'art des Paléologues», *Byzantion*, 25–27, 2, 1957, p. 581–590, propose une datation de la peinture en fonction de l'origine constantinopolitaine de son style et de la ressemblance avec le *Par. gr. 1242*, particulièrement la scène de la Transfiguration, et l'église Aphantiko de Mistra, datée environ 1366; si on tient compte de la nouvelle date du *Par. gr. 1242*, 1368–1375, tandis que Grabar considérait le manuscrit des environs de 1354, la date d'Ivanovo se déplace à la fin des années '60 ou au début des années '70 du XIV^e siècle, en tenant compte de la mort de Jean Alexandre le 17 février 1371; A. Vasiliev, *Ivanovskite stenopisi*, Sofia, 1953 pour le portrait du tsar Jean Alexandre, p. 26 fig. 18 et pl. 17 et l'image de la Transfiguration pl. 47.

manuscrits de la traduction bulgare de la chronique de Constantin Manassès et dans l'Évangile du tsar Jean Alexandre nous trouvons une série assez importante de portraits de cet empereur et de ses fils⁴⁶. Ces miniatures représentent les tsars bulgares à l'instar de leurs modèles byzantins et vétérotestamentaires avec des nimbes, côtoyant les saints et les anges et même envoyés à l'avance au paradis dans une scène du Jugement dernier. Cette version d'un pouvoir impérial qui participe aux sphères les plus hautes du monde invisible correspond à la théologie du pouvoir imaginée par les empereurs post-iconoclastes, particulièrement de Basile I^{er} à Constantin VII. Faisant cela les copistes slaves restent particulièrement fidèles aux modèles byzantins, parfois répétitifs, pour servir une monarchie qui ne peut se concevoir qu'au miroir de Byzance. C'est à cette époque qu'apparaît la théorie d'une nouvelle Constantinople à Tărnovo, faute de pouvoir conquérir la vraie.

La peinture serbe, en revanche, nous permet d'observer le phénomène de transition entre deux conceptions du pouvoir. D'abord dans les portraits des princes serbes, au monastère de Mileševa⁴⁷, ceux-ci se distinguent des empereurs byzantins par la modestie de leur *regalia* et par l'absence du nimbe⁴⁸. Puis, à partir du dernier quart du XIII^e siècle, le portrait royal serbe emprunte l'image impériale byzantine. L'innovation précède de peu une guerre ouverte avec Byzance et l'expansion de la Serbie sur le territoire byzantin. Cette offensive contre Byzance aboutit au mariage du roi Stefan Uroš Milutin avec la fille de l'empereur Andronic II Paléologue, Simonide. Par la suite, la série des rois serbes nimbés est ininterrompue jusqu'à la conquête ottomane. Le succès de cette innovation est assuré à la fois par le couronnement impérial de Dušan et par le culte hagiographique des princes Némanides, phénomène qui actualise et reproduit un trait réservé d'abord au couple fondateur de la Serbie, Siméon et Sava. Leur sainteté, illustrant les deux pouvoirs, princier et ecclésiastique, était due à leur vocation monastique et à une reconnaissance de leur culte, à l'extérieur de la Serbie.

Le catholicon de Chilandar pourrait être un bon terme de comparaison pour mesurer l'évolution parcourue par la Serbie depuis Mileševa: une série de portraits du XIV^e siècle dans le narthex, malheureusement repeints en 1803–1804, représente les empereurs Andronic II Paléologue, Andronic III et Jean VI (en fait un portrait du jeune roi Dušan) et les rois Milutin et Stefan Dečanski, tous avec les

⁴⁵ A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928; A. Grabar, Krsto Mijatev, *Bulgarie. Peintures murales du Moyen Âge*, UNESCO, 1961.

⁴⁶ B. Filov, *Les miniatures de la Chronique de Manassès*, Sofia, 1927; B. Filov, *Les miniatures de l'Évangile du roi Jean Alexandre à Londres*, Sofia, 1934; I. Dujčev, *The Miniatures of the Chronicle of Manasses*, Sofia, 1963.

⁴⁷ V. Djurić, «Portreti na poveljjama vizantiskix i serpskix vladara», in *Zbornik Filozofskog Fakulteta*, Belgrad, 7/1, 1963, p. 251–272; Gordana Babić, «Le portrait du roi Vladislav en fondateur dans le naos de l'église de Mileševa», dans *Mileševa dans l'histoire du peuple serbe. Colloque scientifique international à l'occasion de 750 ans de son existence*, V. J. Djurić éd., Belgrade, 1987, p. 9–16 et pl. 5.

⁴⁸ V. Djurić, «La dynastie serbe et Byzance sur les fresques à Mileševa» (en serbe), *Zograf*, 22, 1992, p. 12–27.

mêmes costumes, tous nimbés⁴⁹. L'utilisation par les souverains serbes du portrait officiel des empereurs byzantins est confirmée par toutes les images votives dans les fondations royales du XIV^e siècle.

Parmi les derniers portraits d'empereurs byzantins, il faut citer ceux de Jean V et de Jean VI (ou Jean VII et Manuel II) avec leurs familles sur la pyxide en ivoire de Dumbarton Oaks⁵⁰, ceux de Manuel II, de son épouse Héléne Dragaš et de leur fils aîné Jean VIII dans le manuscrit des œuvres de Pseudo Denys l'Aréopagite, conservé aujourd'hui au musée du Louvre, celui de Jean VIII sur le *sakkos* du métropolitain Phôtios⁵¹ et finalement une galerie de portraits impériaux remplissant deux pages et demie dans le manuscrit Mutinensis gr. 122 (Bibliothèque Estense de Modène), datant probablement des premières années après la chute de Constantinople⁵². Tous ces exemples attestent avec force le maintien du portrait

⁴⁹ G. Babić, «Le programme iconographique des peintures murales décorant les narthex des églises fondées par le roi Milutin», in *L'art byzantin au début du XIV^e siècle*, Belgrade, 1978, p. 126, images 1 et 6; une partie de cette fresque a été restaurée récemment et datée 1321 v. *Hilandar Monastery*, éd. G. Subotić, Belgrade, 1998, p. 55, l'empereur Andronic II et le roi Milutin portent strictement le même costume et tiennent ensemble la charte de donation pour le monastère, mais le geste de Milutin indique le fait qu'Andronic donne la charte et Milutin la reçoit. Andronic tient dans sa main droite la croix. Voir dans le même recueil D. Vojvodić, «Donor Portraits and Compositions», p. 249–262, qui établit la date de la série de portraits dans le narthex du catholicon.

⁵⁰ A. Grabar, «Une pyxide en ivoire à Dumbarton Oaks. Quelques notes sur l'art profane pendant les derniers siècles de l'Empire byzantin», *DOP*, 14, 1960, p. 121–147 a esquissé une première hypothèse d'identification assez complexe qui fut corrigée par K. Weitzmann, *Catalogue of the Byzantine and Mediaeval Antiquities in the Dumbarton Oaks Collection*, III, *Ivories and Steatites*, Washington D.C., 1972, p. 79. Une datation plus précise, à la fin du règne de Jean VI de sorte que l'artiste ait laissé les inscriptions inachevées à cause du changement politique fut proposée par I. Spatharakis, «The Proskynesis in Byzantine Art», *Bulletin Antieke Beschaving*, 49, 1974, p. 204. Finalement N. Oikonomides, «John VII Palaeologus and the Ivory Pyxis in Dumbarton Oaks», *DOP*, 31, 1974, p. 329–337, proposa une nouvelle date et une toute autre identification : Jean VII, son épouse Irène et leur fils Andronic, dont l'auteur suppose qu'il fut couronné comme cinquième de ce nom, pour le premier groupe, et Manuel II avec son épouse Héléne et leur fils aîné Jean VIII dans l'hypothèse plus probable qu'il fut aussi couronné avant 1404, date de l'entrée de Jean VII à Thessalonique, que la pyxide est supposée célébrer.

⁵¹ G. Filimonov, «Ikony portrety russkix tsarej», *Vestnik Obščestva Drevne-Russkogo Iskusstva pri Moskovskom Publičnom Muzeje*, 1875, 6–10, p. 45–48; A. Uspenskij, «Patriaršaja Riznitsa v Moskve», *Mir Iskusstva*, 1904, n° 10, p. 240–242; *Istoriya russkogo iskusstva*, éd. I. Grabar, III, Moscou, 1955, p. 192; A.V. Bank, *Vizantijskoe Iskusstvo v sobranjax Sovetskogo Sojuza*, Leningrad-Moscou, 1966, p. 328, 380–381, planches 285–288; *Istoriya Vizantii*, éd. S.D. Skazkin et autres, III, Moscou, 1967; Pauline Johnston, *The Byzantine Tradition in Church Embroidery*, London, 1967, p. 95–96; D. Obolensky, «Some Notes Concerning a Byzantine Portrait of John VIII Palaeologus», *Eastern Churches Review*, 4, 1972, p. 141–146; A.-E. Tachiaos, «The Testament of Photius Monambasiotes, Metropolitan of Russia (1408–1431): Byzantine Ideology in XV-th Century Muscovy», *Cyrrillomethodianum*, 8–9, 1984–85, p. 77–109.

⁵² I. Spatharakis, *The Portrait in Byzantine Illuminated Manuscripts*, Byzantina Neerlandica, Leiden, E.J. Brill, 1976, p. 172–183, fig. 121. Le manuscrit contient l'Histoire de Jean Zonaras, une liste des empereurs avec leurs femmes depuis Alexis I^{er}, une liste des offices de la cour, une liste des patriarches de Constantinople et des sièges épiscopaux, les tombes impériales à Constantinople et un récit sur la statue équestre de Justinien I^{er} sur la colonne dans l'Augoustéon, alors qu'une série de portraits impériaux d'Auguste à Alexis I^{er} figure en marge des textes. Les portraits des empereurs de Jean II à Constantin XI, auxquels s'ajoute en fin de série celui de Constantin le Grand, occupent intégralement deux pages et demie, les folios 293^v–294^v, étant rangés par groupes de trois empereurs, sur trois rangs. Le manuscrit a été copié à

impérial nimbé jusqu'aux dernières décennies de l'Empire. Les trois premiers cités ont aussi ceci en commun, ils s'attachent à exprimer un contenu politique très précis: dans le premier cas, le partage du pouvoir entre deux familles impériales, avec deux empereurs aînés et deux héritiers associés au pouvoir, dans le deuxième cas, la distinction entre le fils héritier et associé au pouvoir, qui est nimbé, par rapport aux autres fils qui ne sont pas associés au pouvoir et ne sont donc pas nimbés. Dans le troisième, le but est d'exprimer la différence entre le pouvoir impérial byzantin, même s'il s'agit seulement d'un co-empereur, distingué par le nimbe, et le pouvoir princier russe, exclu de la participation à une quelconque sacralité.

Orient et Occident dans la logique de la représentation nimbée

L'analyse de cette marque symbolique dans la représentation du monarque nous conduit à confirmer, dans le vaste espace culturel sur lequel rayonne Byzance, la manifestation d'un «Orient» et d'un «Occident» chrétiens. Au centre politique même de cette *oikoumene*, à Constantinople, le nimbe dans le portrait peint de l'empereur a été une règle constante. En allant à l'Est de Byzance, cette règle a été adoptée et respectée avec régularité, comme le montrent l'Arménie et la Géorgie, pour lesquelles l'imitation du portrait impérial byzantin marque une évolution politique graduelle vers la prétention impériale. Le symbole exprime exactement le même principe, l'élection divine, nommée onction spirituelle, transformée plus tard par l'invention d'un rite en onction matérielle, et la participation à une réalité transcendante grâce à l'idée fondamentale que la monarchie incarne la volonté divine. En temps de paix, celle-ci est partagée solidairement par une famille de princes, en cas de guerre s'applique l'hypothèse qu'entre les divers compétiteurs il y aurait un seul vrai empereur, que Dieu montrera en son temps par le succès de sa tentative.

Plus vers l'Occident, mais toujours en ancien territoire byzantin, une autre conception de la nature du pouvoir fait disparaître le nimbe du portrait d'un monarque, même de celui qui, en temps de paix, jouit du titre de frère ou fils de l'empereur de Constantinople ou qui s'acharne par les armes de succéder au *pater familias*. Nous avons évoqué l'exemple de la Sicile.

Mais plus qu'une banale division entre Orient et Occident, à travers ce détail iconographique apparaît une frontière chronologique et géopolitique plus nuancée et les raisons qui font la différence surgissent avec plus de clarté: la concurrence des deux principes d'universalité, sacerdotal dans l'Ancienne Rome, royal dans la Nouvelle.

La Serbie, surgie du territoire byzantin, cherche sa première manifestation monarchique dans la légitimation romaine et dans le modèle hongrois. Le titre même du détenteur du pouvoir, *kral*, comme en hongrois *kiraly*, de *Carolus*, conféré par le pape à travers un rituel accompli par un légat pontifical, marque

deux époques différentes, une grande partie d'abord sur du papier sans marque (ff 6–263), complété ensuite sur un papier marqué de la deuxième moitié du XV^e siècle.

l'origine de ce premier modèle⁵³. Mais plus son territoire s'accroît dans les Balkans, plus la Serbie se transforme sous le rayonnement de Byzance et surtout dès qu'elle s'éloigne de la sphère politique et religieuse de Rome, son pouvoir emprunte cette autre image de la monarchie. Il faut pourtant noter que la Serbie contribue à l'idéologie politique de Byzance par une forme originale de dyarchie de l'Etat et de l'Eglise. Il est possible que la Bulgarie des Assenides à l'époque où elle aussi avait hésité entre les deux Rome ait connu le même phénomène. Faute de portraits royaux des premiers Assenides, nous ne pouvons trancher la question. Mais à partir de la deuxième moitié du XIII^e siècle, à Boïana, le modèle byzantin est parfaitement assimilé.

Le grand-prince de Kiev, par son portrait, nous offre un paradoxe et ajoute un critère pour percevoir la sinuosité de la frontière entre les deux christianismes. Création scandinave et païenne à l'origine, christianisé par décision politique, avant même que la rupture entre les deux Rome ne se soit consommée et que la monarchie papale se soit étendue sur toute l'Europe, la principauté de Kiev obéit à la règle occidentale, suivant le modèle des royaumes barbares partout en Europe occidentale et septentrionale. Avec le temps l'influence byzantine s'agrandit et pourtant le prince russe ne franchit jamais le pas vers Byzance dans cet aspect symbolique. D'abord cette première Russie chrétienne n'a jamais formulé le défi de la conquête du pouvoir universel, que Byzance prétendait détenir. Tout au contraire, le pouvoir du grand-prince de Kiev, tel que l'ont légué Vladimir et Jaroslav le Sage, s'effrita et permit l'émergence d'autres centres à prétention grand princière. La conquête dévastatrice des Mongols mit fin aux vocations des divers centres politiques de la Russie à épouser l'un des principes d'universalité. À partir de ce moment, les princes russes subirent un double modèle qu'ils ne purent suivre, le pouvoir réel du *khan* et le prestige culturel du *basileus*⁵⁴. Quand le moment arriva pour les Russes de construire une monarchie indépendante, entre la fin du XIV^e et le début du XVI^e siècle, Byzance elle-même, qui se faisait représenter par l'Eglise, se détourna de la monarchie universelle avant de quitter la scène politique. Pour ces raisons, le nimbe de la grâce impériale n'entoure jamais du XI^e au XVII^e siècle la tête des princes russes.

Le portrait de Jaroslav Vladimirovič, appelé le Sage, dans le tableau votif de Sainte-Sophie de Kiev⁵⁵ a occasionné une longue discussion savante. L'état de la peinture demandait un complexe travail de reconstitution⁵⁶, mais la discussion reçut un intérêt particulier par une des hypothèses, qui donnait la place centrale dans le

⁵³ B. Bojović, *L'idéologie monarchique dans les hagio-biographies dynastiques du Moyen-Âge serbe*, [Orientalia Christiana Analecta 248], Instituto Pontificio Orientale, Roma, 1995, chapitre introductif.

⁵⁴ Michael Cherniavsky, "Khan or Basileus: An Aspect of Russian Mediaeval Political Theory", in *Journal of the History of Ideas*, XX, 1959, p. 459–476.

⁵⁵ Les meilleures images et reconstitutions chez V.N. Lazarev, «Novye danye o mosaikax i freskax Sofii Kievskoj. Gruppovoi portret semejtva Jaroslava», VV, tome XV, 1959, p. 148–169.

⁵⁶ Ja. Smirnov, «Risunki Kieva 1651 goda po kopijam ix konca XVIII veka», *Trudy XIII Arxeologičeskogo s'ezda v Jaroslavl'e*, Moscou, 1908, p. 444–462 et idem, «Izobrazenie Jaroslava s semejstvom na freske Kievo-Sofijskogo sobora po risunku 1651 g.», dans le même recueil, p. 234–240.

tableau votif à un empereur byzantin⁵⁷. Ainsi Jaroslav, son épouse Irina, ses fils et filles, représentés en grande procession avec des cierges en main, se dirigent vers l'empereur de Byzance, leur suzerain. Cette image était la preuve de la vassalité de la grande-principauté de Kiev envers Byzance⁵⁸. V.N. Lazarev sur la base de nouvelles données archéologiques a corrigé ces hypothèses erronées, qui découlaient de la transformation au XVII^e siècle, lors d'une restauration de la cathédrale sous le métropolite Pierre Moghila (appartenant à la famille princière de Moldavie, Movilă), de l'image centrale du portrait votif, très abîmée, en un portrait de saint Vladimir. Au XIX^e siècle une autre «restauration» ne reconnaissant plus rien de l'iconographie, a transformé tous les portraits votifs en images de saints. Dans la reconstitution de Lazarev il s'agit bien d'un portrait votif de toute la famille de Jaroslav, se dirigeant vers le Christ trônant, auquel est dédiée la cathédrale. Lazarev précise même les vêtements et les couvre-chefs de Jaroslav et Irina, qui ressemblent partiellement à des habits et des couronnes impériales⁵⁹. Une dernière observation importante de Lazarev indique que les portraits de princes russes, même habillés en empereurs byzantins (sauf le *lôros*), ne reçoivent pas de nimbe. Il interprète ce fait par la volonté de Jaroslav de marquer sa souveraineté politique, sans prétendre au pouvoir universel⁶⁰. Ainsi, la solution apportée par G. Ostrogorsky à la question du statut politique de la Russie pré-mongole par rapport à Byzance se trouve confirmée: sans reconnaître formellement la suzeraineté de Byzance, le grand prince de Kiev recevait une place dans la hiérarchie des princes établie par Constantinople⁶¹, qu'il n'avait pas les moyens, ni militaires, ni idéologiques de contester.

Toujours dans la cathédrale Sainte-Sophie de Kiev, dans la tour sud, se trouve une peinture murale représentant l'empereur byzantin lors des courses de l'hippodrome. Il est dans sa loge entouré des dignitaires, dans une autre loge se tiennent debout les chefs des quatre factions et dans les galeries la foule des spectateurs⁶². L'empereur est identifié grâce au nimbe. Même s'il ne faut pas comprendre cette série d'images comme l'expression de la vassalité du grand prince de Kiev envers Byzance, le fait de la représentation nimbée de l'empereur, alors que dans le même espace et à la même époque les membres de la famille princière de Kiev, sur leurs portraits votifs ne sont pas nimbés, précise la conclusion d'Ostrogorsky. La hiérarchie des princes n'était pas seulement une

⁵⁷ Ja. Smirnov, «Risunki Kieva 1651 goda...», p. 460, N.P. Kondakov, *Izobraženie russkoj knežeskoj sem'i v miniatjurax XI veka*, Saint-Petersbourg, 1906, p. 36–37.

⁵⁸ A.A. Vasiliev, «Was Old Russia a Vassal State of Byzantium?», *Speculum*, VII, 1932, p. 350–360; A. Grabar, «Les fresques des escaliers à Sainte Sophie de Kiev et l'iconographie impériale», dans son recueil *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris, 1968, p. 261–263 (*Seminarium Kondakovianum*, t.VII, 1935, p. 103–117); L. Bréhier, *Les institutions de l'Empire byzantin*, Paris, 1949, p. 285–286.

⁵⁹ Lazarev, *art. cit.*, p. 165.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 169.

⁶¹ G. Ostrogorsky, «Die byzantinische Staatenhierarchie», dans son recueil *Zur byzantinischen Geschichte. Ausgewählte kleine Schriften*, Darmstadt, 1973, p. 119–121 et 132–141 (*SK*, VIII, 1936, p. 41–61).

⁶² A. Grabar, «Les fresques des escaliers à Sainte Sophie de Kiev et l'iconographie impériale», *SK*, t.VII, 1935, p. 103–117.

réalité créée à Constantinople, que le prince russe admettait comme une formule protocolaire, mais une vraie image du monde ordonné, qu'il était supposé recevoir et contempler au niveau terrestre et politique à travers la différence entre l'image de l'empereur et celle du grand prince. Ces images russes correspondent à la logique déployée dans l'iconographie de la couronne royale de Hongrie avec le portrait du prince hongrois sans nimbe à côté des empereurs byzantins nimbés et dans les portraits aux nimbes carrés des princes géorgiens à l'époque où ils ne contestaient pas encore le principe de la famille des princes énoncé par Byzance. On s'accordait à concevoir une différence entre la monarchie universelle et le pouvoir local.

Le cas particulier d'un prince russe coiffé d'une couronne byzantine, sans compléter le portrait avec ce qui était de règle à Byzance, le nimbe, rappelle aussi le portrait du roi Roger. Le portrait votif reconstitué de Sainte Sophie de Kiev n'est pas le seul exemple. Dans le psautier de Trèves, il y a une miniature représentant le grand prince Jaropolk et son épouse, Irène: les deux, se trouvant au niveau des genoux du Christ, sont introduits auprès du Christ par saint Pierre et sainte Irène, disposés en arrière plan, plus haut que les princes, guidant par les épaules leurs protégés vers le Christ. Le Christ tend vers les deux princes des couronnes semblables au type *stemma*⁶³. Les costumes sont ici encore moins byzantins que ceux qui ont été reconstitués par Lazarev, mais l'idée est bien la même que dans la mosaïque de la Martorana: le couronnement directement par le Christ.

La Russie, de la même façon que la Sicile, participe en même temps aux deux types de spiritualité chrétienne, occidentale et orientale. Nous avons eu l'occasion de montrer que le culte des saints princes en Russie prit à ses débuts des traits occidentaux. Ainsi quant au portrait royal la Russie partage également cette particularité. Le signe du sacré ne peut être attribué qu'aux trépassés s'étant joint au nombre des saints. Le souverain restait sur terre ce qu'il était, un homme. Alors que le concept d'icône permettait aux Byzantins de concevoir un empereur «image de Dieu», dans le monde occidental auquel appartenait la Russie à cet égard, l'image du prince reste un portrait, magnifiant la personne, mais qui n'accepte aucune allusion au-delà de l'humain⁶⁴.

Les quelques autres portraits princiers russes jusqu'au XIV^e siècle marquent la régression de l'image monarchique en Russie. Svjatoslav Jaroslavič dans le *Izbornik* de 1073⁶⁵, le portrait votif de Jaroslav Vsevolodovič dans l'église de Nereditsa⁶⁶, ainsi que la miniature avec le portrait de Mixail Jaroslavič de Tver

⁶³ N.P. Kondakov, *Izobraženie russkoj knežeskoj cem'i v miniaturax XI veka*, Saint-Petersbourg, 1906, voir dessin 4, «Spasitel' vy slave, venčejuščij knjazja Jaropolka i kneaguiniju Irinu».

⁶⁴ P. Guran, «Invention et translation de reliques – un cérémonial monarchique?», *RESEE*, 1–4, 1998, p. 195–229; idem, «Aspects et rôle du saint dans les nouveaux États du Commonwealth byzantin», *Pouvoirs et mentalités. À la mémoire du professeur Alexandru Dutu*, Bucarest, 1999, p. 45–69.

⁶⁵ V. Lazarev, art.cit., fig. 13; F. Kämpfer, *Das Russische Herrscherbild von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen. Studien zur Entwicklung Politischer Ikonographie im Byzantinischen Kulturkreis*, Verlag Aurel Bongers, Recklinghausen, 1978.

⁶⁶ V. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda*, Moscou, 1947, pl 17b: Jaroslav Vsevolodovič présentant sa fondation, l'église de Nereditsa, au Christ; peinture datée de 1246.

dans un manuscrit de la *Chronique* de Georges le Moine (Hamartolos)⁶⁷, représentent tous le même modèle. La *šapka* princière russe remplace la couronne, le costume se simplifie et les têtes des princes ne sont jamais nimbées. En revanche, grâce au culte reconnu à Constantinople même, Boris et Gleb, les fils de Vladimir qui n'ont jamais régné, apparaissent dans les icônes avec le signe du culte dont ils devinrent l'objet assez rapidement après leur mort, le nimbe de sainteté.

Dans les dernières décennies de Byzance, quand les destins de Byzance et de la Russie paraissent rivés à nouveau l'un à l'autre, une image exceptionnelle confirme la différence entre les deux types de monarchie. Nous avons déjà mentionné plus haut le *sakkos* du métropolite de Kiev et de toute la Russie, Phôtios, décoré d'un programme iconographique complexe, qui nous donne l'occasion d'admirer côte à côte les portraits impériaux byzantins et ceux des grands princes de Moscou. Il s'agit du couple impérial Jean VIII Paléologue et son épouse Anna Vasilievna et des parents de la jeune impératrice, le grand prince Basile I^{er} Dimitrievič et son épouse Sophia Vitovtovna⁶⁸. Ces portraits datent le luxueux revêtement liturgique de Phôtios très certainement entre 1414, le projet du mariage d'Anna Vasilievna avec Jean VIII, et 1417, la mort prématurée de la jeune mariée⁶⁹. Quant à l'endroit de sa production, les opinions ont varié entre Constantinople et la Russie⁷⁰, en revanche le commanditaire et auteur de l'iconographie doit être le métropolite Phôtios lui-même. Ce qui retient pour l'instant notre attention est le fait que le couple impérial byzantin soit représenté nimbé, tandis que le couple princier russe n'est pas nimbé. Le schéma est le même qu'au XI^e siècle, dans les peintures de Sainte-Sophie de Kiev: une différence insurmontable entre empereur byzantin et grand prince russe. Non seulement quatre siècles d'influence culturelle byzantine se sont écoulés depuis le premier monument, mais encore le rapport de force n'est plus le même. La principauté moscovite joue un rôle de plus en plus important aux yeux de la diplomatie impériale et ecclésiastique byzantine, Constantinople assiégée réclame souvent des aides financières à travers ses représentants ecclésiastiques, finalement entre les deux dynasties s'établit une relation de parenté par le mariage évoqué dans ces portraits. Tout cela justifierait une prise de conscience de la part des princes russes qui aille dans le sens d'une égalité entre les deux pouvoirs⁷¹,

⁶⁷ O.I. Podobedova, *Miniatury russkix istoričeskix rukopisej. K istorii russkogo letopisanija*, Moscou, 1965, dont le premier chapitre reproduit son article, «K istorii sozdanija Tverskogo spiska xroniki Georgija Amartola», in *V^e Congrès des Slavistes*, Moscou, 1963, tiré à part, p. 1–52, la miniature avec le prince Mixail Jaroslavič est la première reproduction suivant la p. 26.

⁶⁸ Voir note 48.

⁶⁹ D. Obolensky, «Some Notes Concerning a Byzantine Portrait of John VIII Palaeologus», *Eastern Churches Review*, IV, 1972, p. 141.

⁷⁰ Pour l'hypothèse d'un atelier russe A. V. Ryndina, «Okład evangelija Uspenskogo sobora (K voprosu o juvelimoj masterskoj mitropolita Fotija)», *Drevne-russkoe iskusstvo. Rukopisnaja kniga*, Sbornik tretij, Moscou, 1983, p. 143–166.

⁷¹ J. Meyendorff, *Byzantium and the Rise of Russia. A Study of Byzantino-Russian relations in the fourteenth century*, London-New York, 1981, p. 263, 274, imagine facilement la naissance de l'idée impériale russe dans le contexte des étroites relations byzantino-russes à la charnière du XV^e siècle.

ainsi que l'intérêt byzantin de lier plus fortement le pouvoir russe au destin de Byzance. Le moyen aurait été l'octroi d'une dignité impériale byzantine. Aux XIII^e et XIV^e siècles, le pouvoir byzantin avait lui-même progressivement reconnu un certain statut impérial des Bulgares et des Serbes en les associant idéalement à des niveaux différents à l'exercice du pouvoir impérial. Ce principe s'exprima en peinture aussi, par la série de portraits officiels de souverains byzantins et serbes, portant des costumes similaires et désignés par le même nimbe autour de la tête, dans le monastère de Chilandar au Mont Athos à une époque où l'empereur Andronic II avait encore une souveraineté effective sur le Mont Athos. Après la désintégration de l'Empire de Dušan, Byzance a reconnu à ses successeurs la dignité de *despote* et les princes serbes ont continué de se représenter nimbés. Cette égalité des *insignia* et du signe sacré des monarques serbes avec l'empereur byzantin correspondrait au fait que les trois premières dignités de la cour de Constantinople, le *despote*, le *sébastokratôr* et le *césar*, appelées des dignités de rang impérial, partageaient avec l'empereur la désignation de «majesté»⁷².

Malgré les circonstances favorables, aucun signe d'une intégration de la famille princière russe dans le système impérial byzantin ne nous est donné par le *sakkos* de Phôtios, non plus que par aucune autre source. Le fait ne s'est pas produit. Le raisonnement qui le réclamait, construit sur le contexte politique, militaire et ecclésiastique, ne fait que souligner la signification de son absence.

Deux hypothèses identiques, construites sur le même raisonnement de l'importance militaire et de l'intégration culturelle et ecclésiastique et appuyées sur de faibles évidences iconographiques ou des sources trop tardives, imaginèrent l'octroi de la dignité de *despote* aux princes de Valachie, Mircea l'Ancien⁷³, et de Moldavie, Alexandre le Bon⁷⁴. L'analyse critique a écarté ces hypothèses. Ainsi il est juste de croire que la parenté réelle du grand-prince russe avec l'empereur byzantin n'entraîna pas l'évocation d'une parenté symbolique liée à l'exercice du pouvoir. La leçon de théologie politique inscrite par Phôtios dans cette iconographie

⁷² J. Verpeaux éd., *Pseudo-Kodinos. Traité des offices*, [Le Monde byzantin I], Paris, 1966, p. 149–150, le Pseudo-Kodinos mentionne qu'il faut s'adresser au despote, au sébastokratôr et au César avec la formule «ta majesté» (ἡ βασιλεία σου); p. 307 Listes du type de l'appendice à l'Hexabiblos: «trois dignités impériales décerne l'empereur: despote, sébastokratôr, César.»; p. 321 appendice III Liste du moine Mathieu (Blastarès): «en ce qui concerne l'énumération des dignités de la cour impériale, examinons nom par nom l'ordonnance de celle-ci; après l'*autokratôr* premier est le despote, le *sébastokratôr* vient après lui et le César après ce dernier; leur couvre-chef orné de perles, leurs chaussures aux dessins d'aigles, proclament leur caractère impérial.»; p. 333, appendice IV liste anépigraphie en vers «les échelons du pouvoir»; p. 344 appendice V, index et liste anonymes portant le titre «L'ordre hiérarchique de l'empereur et des archontes»: «premier de tous, maître et *autokratôr*, l'empereur; ensuite la première quintaine: les trois premiers portent des emblèmes de la dignité impériale».

⁷³ R. Theodorescu, «Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia (În jurul «despotiei») lui Mircea cel Bătrîn», *Studii și Cercetări de Istoria Artei*, 2, 1969, p. 191–205.

⁷⁴ Le témoignage de Dimitrie Cantemir sur la *despoteia* d'Alexandre le Bon lors du voyage de Jean VIII à travers la Moldavie, cf. A. Elian, *Cultura moldovenească în vremea lui Ștefan cel Mare*, Bucarest, 1964.

allait dans un tout autre sens, à l'exaltation de sa fonction ecclésiastique. Le *sakkos* exprimait en images le contenu de la lettre du patriarche Antoine IV au même prince russe deux décennies plus tôt.

Pour nous convaincre qu'Orient et Occident ne sont pas des notions purement géographiques, évoquons le cas de la dynastie des Héthoumides de la Cilicie arménienne. Dans plusieurs miniatures du XIII^e et du XIV^e siècles les princes arméniens apparaissent parfois nimbés, parfois sans nimbe indépendamment du titre exact de leur souveraineté. Trois miniatures du prince Léon III de Cilicie, d'abord seul dans un Évangile du milieu du XIII^e siècle, ensuite ensemble avec son épouse Keran dans deux autres Évangiles datés de 1262⁷⁵ et de 1272⁷⁶, le représentent en majesté ou comme donateur et à chaque fois Léon et Keran sont nimbés. En revanche, dans trois autres portraits royaux de l'époque immédiatement successive, le roi Léon III priant devant une patène avec le Christ eucharistique⁷⁷, le roi Léon IV faisant justice⁷⁸ et la reine Mariun aux pieds de la croix⁷⁹, les nimbes manquent. Ces variations iconographiques sont l'expression de la fluctuation de cette monarchie entre les systèmes de représentation des deux chrétientés. La différenciation iconographique par rapport à la tradition de la Grande Arménie trouve son explication dans le contexte de l'apparition et du développement du royaume arménien de la Cilicie sous la protection politique et l'influence culturelle des principautés latines créées par les croisades en Orient⁸⁰. Leur cas rejoint parfaitement, mais dans le sens inverse, de l'éloignement de Byzance, celui de la Serbie au XIII^e et XIV^e siècles. Le phénomène confirme une sorte de loi de la périphérie culturelle byzantine, qui connaît ses occurrences chez les princes latins, russes ou roumains qui gravitèrent autour de Byzance.

Les dernières apparitions étatiques dans l'espace de l'*oikoumenè* byzantine, les principautés nord-danubiennes des Roumains, rejoignent aussi la catégorie d'États qui, tout en appartenant religieusement à l'Église d'Orient, ont créé leurs institutions politiques et sociales sous influence occidentale. La Valachie et la Moldavie apparaissent entre la fin du XIII^e et le milieu du XIV^e siècle, sur les versants méridionaux et orientaux des Carpates, comme principautés vassales du

⁷⁵ Patriarcat arménien de Jérusalem no. 2660, f° 228, S. Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia from the Twelfth to the Fourteenth Century*, DOS 31, Washington, 1993, vol. II, fig. 640 et pour les commentaires vol. I, p. 154–162.

⁷⁶ Patriarcat arménien de Jérusalem no. 2563, f° 380, S. Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia*, fig. 641.

⁷⁷ British Library, Londres, 13993, daté 1272–1278, f 9^v, S. Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia*, fig. 642.

⁷⁸ Venise, Bibliothèque Mékhitariste 107, daté 1331, S. Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia*, fig. 648.

⁷⁹ Patriarcat arménien de Jérusalem, 1973, daté 1346, f 258^v, S. Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia*, fig. 650.

⁸⁰ H. Evans, «Kings and Power Bases. Sources for Royal Portraits in Armenian Cilicia», dans *From Byzantium to Iran. Armenian Studies in Honour of Nina G. Garsoïan*, éd. J.-P. Mahé et R.W. Thomson, Atlanta, Georgie, 1997, p. 485–508.

Royaume de Hongrie. Leur organisation ecclésiastique dans la deuxième moitié du XIV^e siècle comme métropoles dépendantes du patriarcat de Constantinople, contribuant à leur indépendance politique, ne pouvait plus déterminer leur intégration dans le système politique byzantin. Ainsi, les premiers portraits des princes de Valachie (portrait funéraire intégré dans la scène du Jugement dernier de l'église princière de Curtea de Argeș, représentant, selon différentes hypothèses, car il n'y a pas d'inscription, le voïvode Basarab I^{er} ou son fils Nicolas-Alexandre, le portrait date en tout cas du dernier tiers du XIV^e siècle⁸¹) et de Moldavie (les portraits d'Alexandre le Bon et son épouse Marina sur un *epitachelion* autrefois conservé à Staraiia Ladoga⁸² du premier tiers du XV^e siècle), représentent des princes, qui n'ont aucun élément de costume byzantin et ne sont pas nimbés⁸³. D'autres portraits d'époque nous sont connus à travers des copies du XVI^e et XVIII^e, gardant les mêmes caractéristiques⁸⁴.

Portraits votifs et icônes de princes après la chute de Constantinople

Après la chute de Constantinople, la fonction principale du portrait impérial, celle de représenter le pouvoir, disparaît. Pourtant, tout au long de la période post-byzantine, il y eut occasionnellement des portraits d'anciens empereurs byzantins commémorant leurs actes de fondations initiaux dans certains monastères ou leur rôle providentiel dans l'histoire chrétienne. Pour pouvoir mener à terme notre comparaison historique, ce qui nous intéresse encore dans ces rares portraits d'empereurs byzantins d'après la chute est bien sûr le nimbe. Or, sur la base des exemples que nous allons citer tout de suite, nous pouvons constater qu'un empereur byzantin n'est plus représenté avec nimbe dans l'iconographie post-byzantine. La catégorie d'images impériales la plus intéressante pour notre recherche est celle des fondateurs d'une église ou d'un monastère, car leur identité et leur titre sont indiqués par une inscription, de sorte qu'il n'y ait aucune incertitude sur la qualité impériale du personnage ou sur le culte dont il peut faire l'objet. Nous allons exclure de cette analyse le cas des saints Constantin et Hélène, l'image la plus répandue d'empereurs dans l'iconographie post-byzantine, car leur statut de sainteté régit leur place dans l'iconographie de la nef et, évidemment, la présence du nimbe.

⁸¹ D. Barbu, *Pictura murală din Țara Românească în secolul al XIV-lea*, Bucarest, 1986.

⁸² C. Nicolescu, «Arta în epoca lui Ștefan cel Mare», dans *Cultura moldovenească în vremea lui Ștefan cel Mare*, éd. M. Berza, Bucarest, 1964, p. 304–305, fig. 17 et 18.

⁸³ T. Sinigalia, «Entre l'Orient et l'Occident: les problèmes des premières miniatures votives des pays roumains», *Revue roumaine d'Histoire de l'Art, Série beaux-arts*, 27, Bucarest, 1990, p. 3–18.

⁸⁴ Le portrait votif du prince Mircea l'Ancien dans sa fondation de Cozia, fin du XIV^e siècle. Ce portrait fut copié dans la chapelle de l'hôpital du monastère au XVI^e siècle, puis au XVIII^e siècle la peinture originale du naos du catholicon fut repeinte. De la coïncidence iconographique des deux copies du portrait nous pouvons déduire la fidélité à l'original, C.L. Dumitrescu, *Pictura murală în Țara Românească în secolul al XVI-lea*, Bucarest, 1978.

Les grands travaux de peinture dans la Laure de Saint-Athanase au Mont Athos donnent l'occasion de rappeler les fondateurs du monastère et du catholicon. Ainsi dans la nef se trouvent les portraits de dimensions importantes des empereurs Nicéphore Phôkas et Jean I^{er} Tzimiskès, ce dernier tenant dans sa main une maquette de l'église. Ils sont revêtus du *lôros*, élément du costume impérial byzantin, que l'iconographie post-byzantine garda comme signe distinctif de la qualité royale et coiffés d'une couronne. Pourtant les couronnes des deux empereurs sont différentes, alors que celle de Nicéphore Phôkas est une couronne fermée en forme d'hémisphère, comme à l'époque des Paléologues, en revanche, celle de Jean Tzimiskès est ouverte à fleurons, représentation inhabituelle pour un empereur byzantin. Cette variation de la couronne des souverains byzantins est néanmoins une particularité du peintre Théophane le Crétois, car il fait également alterner ces deux types de couronnes dans les scènes des conciles œcuméniques, par exemple dans l'église du monastère Stavronikita⁸⁵. La deuxième divergence de l'image de Tzimiskès par rapport à la tradition byzantine et au portrait de Nicéphore Phôkas est l'absence du nimbe. Les inscriptions désignant les deux personnages donnent une formule incomplète du titre impérial : *Nicéphore Phôkas autokratôr et fondateur du monastère* et *Jean Tzimiskès autokratôr et deuxième fondateur du monastère* et se bornent à relever leur qualité de fondateurs⁸⁶. Les deux portraits sont parfaitement contemporains, daté de l'année 1535, et de la même équipe de peintres, celle de Théophane le Crétois, pourtant Nicéphore Phôkas est nimbé, Tzimiskès pas⁸⁷. Cette divergence peut s'expliquer par le culte local de Nicéphore Phôkas. Ce n'est pas sa qualité impériale qui est distinguée par le nimbe, mais sa sainteté personnelle, alors que Tzimiskès, portant le même titre monarchique que Phôkas, ne justifie pas la figuration du nimbe.

Un deuxième exemple, toujours au Mont Athos, date de 1683. Il s'agit d'une broderie, nommée *podéa*, dont la fonction était d'orner le support d'une icône. Elle représente les fondateurs du monastère de Xéropotamou, désignés aussi par des inscriptions : Romanos I Lekapenos (914–944) et Andronic II Paléologue (1282–1328). Le nimbe est également absent.

Il en est de même dans le troisième exemple dans cette catégorie, celui des empereurs Théodose, Arcadius, Honorius et Jean Cantacuzène, représentés sur la paroi sud du *mesonyktikon*, dans le catholicon de Vatopedi. La peinture du *mesonyktikon* date de 1760⁸⁸. Un autre bienfaiteur du monastère, le despote serbe

⁸⁵ M. Chatzidakis, *The Cretan Painter Theophanis. The Final Phase of His Art in the Wall-Paintings of the Holy Monastery of Stavronikita*, Mont Athos, 1986, fig. 10 et 11, dans le narthex.

⁸⁶ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I Les peintures*, album, Paris, 1927, pl. 116, 117 et 139.

⁸⁷ M. Chatzidakis, «Recherches sur le peintre Théophane le Crétois», *DOP*, 23–24, 1969–1970, p. 309–352 avec 132 images, ici image 115.

⁸⁸ S. Mamaloukas, «The Buildings of Vatopedi and their patrons», dans A. Bryer, M. Cunningham editors, *Mount Athos and Byzantine Monasticism*, Variorum, 1996, p. 113–125, fig. 10.1 et G. Millet, J. Pargoire, L. Petit, *Recueil des inscriptions chrétiennes du Mont Athos*, Paris, 1904, p. 16–17, n° 51 pour l'inscription qui porte la date, 1760.

Jean Uglieša fut représenté dans la chapelle des Saints-Anargyres, toujours du XVIII^e siècle⁸⁹. Aucun de ces souverains n'est nimbé.

Une autre catégorie d'images impériales dans l'iconographie post-byzantine est celle des empereurs dont on n'indique pas l'identité parce qu'ils sont censés représenter un empereur idéal dans un contexte liturgique. Dans ces cas il n'y a pas de règle générale, mais des raisons particulières qui guident la représentation. Ainsi, sont représentés avec nimbe, sans exception, les empereurs qui siègent au milieu d'un des sept conciles œcuméniques (de Nicée I, 325, à Nicée II, 787). Ayant réuni les conciles œcuméniques ces empereurs occupent une place spéciale dans l'Église. Sur le modèle du premier empereur chrétien, mais à un bien plus modeste degré, ils sont célébrés dans le calendrier liturgique aux dates assignées à chacun des conciles œcuméniques par une commémoration (*mnèmè*) ensemble avec les Pères qui ont siégé aux conciles respectifs. Une deuxième catégorie d'empereurs nimbés est celle des empereurs qui apparaissent dans diverses icônes mariales comme par exemple dans les scènes de l'hymne *acathiste*.

Une icône russe, issue de l'atelier du maître Denis, daté 1485, représente *La déposition de la ceinture et de la robe de la toujours Vierge à Blachernes*, deux reliques vestimentaires de la Vierge faisant l'objet d'un culte particulier à Constantinople. Dans cette image l'empereur et le patriarche s'inclinant par vénération devant les reliques sont nimbés⁹⁰. L'image est une référence probable à l'institution de la fête du 2 juillet, de la robe et de la ceinture de la Vierge, en 860, par le patriarche Photius et l'empereur Michel III ayant réuni les deux objets dans un même lieu de culte⁹¹.

L'institution d'une fête mariale donnant lieu à d'importantes processions à Constantinople, au monastère de Blachernes, et sa commémoration annuelle sont à l'origine d'un thème iconographique très populaire en Russie, appelé *Pokrov*, le voile protecteur de la Vierge. Cette icône représente un épisode de la *Vie* de saint André le Fol, qui a vu la Vierge dans l'église de Blachernes étendant son voile en signe de protection sur l'ensemble des fidèles. Pour signifier une société parfaite, l'iconographe inclut assez souvent dans cette image un couple impérial, des évêques, des diacres, des moines, le peuple et saint Romanos le Mélode, chantant un hymne à la Vierge. Or, à la différence des scènes de l'hymne *acathiste* la représentation nimbée des empereurs dans cette composition a été variable. Ainsi en Russie même, si la plupart des icônes de ce thème représentent le couple impérial avec nimbe, on observe une exception dans la scène du *Pokrov* peinte dans l'église du

⁸⁹ S. Mamaloukas, *op. cit.*, fig. 10.4.

⁹⁰ V. Lazarev, *Moscow School of Icon-Painting*, Moscou, 1971, p. 41, pl. 61.

⁹¹ Archiepiskop Sergij, *Polnyi Mesjaceslov Vostoka*, tome II, Vladimir', 1901, p. 248 ; Chr. Loparev, «Staroe svidetel'stvo o položenii rizy Bogorodicy vo Vlixemax v novom istolkovanii primenitel'no k našestviju Russkix na Vizantiju v 860 godu», *VV*, 2, 1895, p. 581–628 ; M. Jugie, «L'église de Chalcoptatia et le culte de la Ceinture de la Sainte Vierge à Constantinople», *Echos d'Orient* 16, 1913, p. 308–312 ; M. Jugie, *La mort et l'assomption de la sainte Vierge. Étude historico-doctrinale*, Studi e testi 114, Vatican, 1944, p. 688–707 sur les reliques mariales byzantines et leur culte.

monastère Saint-Thérapon, attribuée à la même école du maître Denis au début du XVI^e siècle, où l'empereur n'est pas nimbé⁹².

En Moldavie, les occurrences de la scène du Pokrov, même si elles sont plus rares, représentent pourtant toujours les empereurs nimbés. En revanche, une distinction est opérée dans le cycle complet de l'hymne *acathiste*, là où aux 24 scènes/strophes de l'hymne est ajoutée une grande scène représentant l'événement historique à l'origine du triomphe accordé à la Vierge comme à un «général défenseur de la Ville», le siège de Constantinople par les Perses. Si, dans la scène de la prière dans l'église, les empereurs sont nimbés, les figures impériales dans l'image du siège de la ville ne le sont pas. De la sorte, le niveau symbolique de l'image est séparé du niveau historique, ce qui permettrait éventuellement l'identification des souverains dans la ville aux souverains de la Moldavie assiégée par les Turcs⁹³.

Une broderie destinée à l'espace liturgique, en russe *pelena*, attribuée à la princesse Elena Vološanka, fille du voïvode de Moldavie Étienne le Grand (1457–1504) et épouse du fils aîné, Ivan Ivanovič, du grand prince de Moscou Ivan III, représente une scène de procession avec une icône de la Vierge, faisant partie du cycle iconographique de l'hymne *acathiste*. Les deux princes qui se trouvent représentés sur cette broderie, participant à la procession, sont comme dans toutes les occurrences moldaves, serbes ou byzantines de l'hymne *acathiste* nimbés. L'hypothèse émise par les historiens d'art soviétiques et russes selon laquelle dans ces deux portraits il faut reconnaître les princes russes Ivan III Vasilievitch et son très jeune petit-fils Dimitri Ivanovič, ne s'appuie que sur des conjectures⁹⁴. La broderie aurait été exécutée à l'occasion du couronnement de Dimitri Ivanovič, qui serait la jeune figure nimbée à côté du vieillard, le prince Ivan III Vasilievitch, alors que l'oncle, Basile Ivanovič serait représenté au deuxième rang sans nimbe. En absence

⁹² A. Grabar, *L'Art du Moyen Âge en Europe Orientale*, Collection L'art dans le monde, Paris, 1968, planche à la p. 203, p. 206.

⁹³ S. Ulea, « Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești », *Studii și cercetări de istoria artei*, 1, 1963, p. 57–91.

⁹⁴ M.V. Ščepkina, « Izobraženie russkix istoričeskix lic v šit'e XV v. », *Trudy GIM*, 12, Moscou, 1954, p. 16–21; L. M. Evseeva, « Šitaja pelena 1498 g. i čin venčanja na carstvo », *Drevne-russkoe iskusstvo. Vizantija i drevnjaja Rus'. K 100-letiju A. N. Grabara (1896–1996)*, Saint-Petersbourg, 1999, p. 430–438. L'axiome de départ fausse l'interprétation, selon laquelle le couronnement de Dimitri Ivanovič en 1498 serait inspiré des couronnements byzantins et plus particulièrement du protocole décrit par Pseudo-Kodinos. Les auteurs ne s'attardent pas à expliquer les diverses inadvertances iconographiques. Pourquoi cette image est-elle l'unique portrait d'un prince russe régnant nimbé? Pourquoi est-ce que le portrait de l'évêque qui conduit la cérémonie ne correspond pas à la représentation des évêques en Russie à la fin du XV^e siècle? Alors que les portraits historiques les représentent avec un klobuk blanc ou noir, l'évêque de cette *pelena* est représenté nu-tête, comme dans les images serbes et byzantines. A. Grabar, « Zametka o metode oživljenija tradicij iconopisi v russkoj živopisi XV–XVI vekob », *TODRL*, 36, 1981, p. 289–294, rappelle la procession avec l'icône de l'Hodigitria à Constantinople et son miracle et voit dans la *pelena* une représentation de cette procession. Les particularités de celle-ci ont été intégrées dans la scène finale de plusieurs cycles iconographiques de l'Acathe des XIV^e–XVI^e siècles.

d'inscription ou de datation précise cette hypothèse ne peut faire face à l'évidence iconographique qui la relie au cycle de *l'Acahiste* comme image finale de la procession constantino-politaine, alors qu'aucun élément ne laisse reconnaître une cérémonie de couronnement, ou le dimanche des Rameaux⁹⁵. Le statut particulier des images liées au cycle de l'hymne *acathiste*, comme celui des images des sept conciles œcuméniques, justifie la représentation nimbée des empereurs. L'hymne *acathiste* dans la peinture post-byzantine est l'évocation triomphale d'une cité inexpugnable, dont aucune identification historique n'est plus permise après la chute de Constantinople, elle est l'Église elle-même. Deux raisons déterminent ainsi la représentation nimbée des empereurs dans cette image, d'abord le modèle iconographique de *l'Acahiste* conçu au XIV^e siècle, puis la fonction de cette image comme celle d'une société idéale, voire même de la cité de Dieu.

Retournant à un exemple iconographique grecque du XVI^e siècle, dans le monastère Saint-Nicolas des Philanthropenos, fondé en 1292, (les peintures étant réalisées en trois étapes 1531–32, 1542, 1560), nous pouvons surprendre la distinction opérée entre sainteté personnelle et royauté. Sur la voûte du narthex figure la scène de la restauration des icônes en 843, célébrée liturgiquement comme fête de l'orthodoxie le deuxième dimanche du carême pascal. L'impératrice Théodora, veuve de l'empereur iconoclaste Théophile, canonisée par l'Église pour la restauration des icônes, est nimbée alors que son fils, le jeune empereur Michel III, qui a eu tout autant de mérite dans le développement du culte des icônes par la suite, mais que l'historiographie byzantine présente comme un ivrogne et débauché, n'est pas nimbé⁹⁶. À travers le nimbe, le peintre ne distingue plus que la sainteté reconnue par l'Église.

Les portraits princiers occupent une place importante dans la peinture murale de la Moldavie dans la deuxième moitié du XV^e et au XVI^e siècle. Dans tous les ensembles iconographiques, que le fondateur soit le prince lui-même ou un dignitaire du pays, la place du portrait princier est dans le naos de l'église sur le mur occidental. Cette règle se confirme sous le règne d'Étienne le Grand (1457–1504), dans les églises monastiques de Pătrăuți (1487), de Saint Élie près de Suceava (1487) et de Voroneț (1488)⁹⁷; sous le règne de Pierre Rareș à Dobrovăț (1529) avec la galerie de ses prédécesseurs: Étienne le Grand, Bogdan et Étienne le Jeune, à Humor, à Moldovița et à Probota. Dans toutes ces occurrences, il n'y a jamais de portrait princier nimbé.

Le portrait d'Étienne le Grand dans l'Évangélaire de Putna (1467) retient un instant notre attention. Alors que dans tous ses autres portraits les inscriptions

⁹⁵ F. Kämpfer, *Das russische Herrscherbild. Von den Anfängen bis zu Peter dem Grossen. Studien zur Entwicklung politischer Ikonographie im byzantinischen Kulturkreis*, Beiträge zur Kunst des christlichen Ostens, Band 8, Recklinghausen, 1978, p. 158–164.

⁹⁶ *Monastères de l'île de Ioannina. Peintures*, éd. M. Garidis, A. Paliouras, Ioannina, 1993, fig. 129.

⁹⁷ M.A. Musicescu, «Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voronețului», *Cultura moldovenească din vremea lui Ștefan cel Mare*, Bucarest, 1964, p. 363–415 et T. Voinescu, «Portretele lui Ștefan cel Mare în arta epocii sale», dans le même recueil, p. 463–479, fig. 2 Pătrăuți, fig. 3 Saint Élie, fig. 6 Dobrovăț, fig. 7 portrait en bas-relief au monastère de Vatopedi.

donnent le titre officiel «Ștefan voïvode», dans l'évangélaire qui abrite cette enluminure l'inscription nous parle de «Ștefan *car*' de Moldavie». Cela n'entraîne pourtant aucune conséquence iconographique. Le costume et la couronne ouverte à fleurons sont identiques à ceux des portraits votifs dans les églises et il n'y a évidemment pas de nimbe⁹⁸.

En Valachie, nous pouvons faire la même constatation. Les premiers portraits princiers post-byzantins ne datent que du début du XVI^e siècle, mais les exemples sont nombreux. En ordre chronologique, évoquons d'abord les deux portraits sur icônes de Neagoe Basarab; dans le premier, il s'incline légèrement pour recevoir la bénédiction de son père spirituel le saint patriarche Niphon II, dans le deuxième avec son fils Théodose, il reçoit la bénédiction divine par la main du Christ sortant d'un segment de ciel⁹⁹. Les deux icônes se trouvent au Mont Athos. Dans une autre icône de la descente de la croix jadis dans le narthex du monastère de la Dormition de Curtea de Argeș figure, à égalité presque avec la Vierge soutenant le corps du Christ, le portrait de la princesse Despina tenant dans ses bras son fils mort Théodose¹⁰⁰. En aucun des cas les princes ne sont nimbés. Au monastère de la Dormition de Curtea de Argeș, au monastère de Snagov et dans la chapelle de l'hôpital monastique de Cozia figurent, à chaque fois dans le narthex, des galeries de portraits princiers, qui retracent la généalogie des princes en Valachie. Dans ces séries de portraits se distinguent par la richesse de leurs parures, le couple princier Neagoe Basarab et son épouse Despina, qui descendait de la dernière dynastie serbe, celle des Branković, porteurs de la dignité byzantine de *despote*. Pourtant aucun de ces princes ne fut représenté nimbé, à une seule exception près. Le portrait de l'ancêtre de la princesse Despina au monastère de Curtea de Argeș, saint Lazare Hrebeljanović, mort sur le champ de bataille de Kossovo (1389) et canonisé par l'Église serbe est nimbé conformément à son statut hagiographique.

Les portraits des grands-princes de Moscovie, puis tsars de Russie, confirment encore notre constatation que l'on ne représente plus un monarque, fût-il paré du titre impérial, avec un nimbe. Ivan III et Basile III ne portent pas officiellement le titre impérial, mais ils sont assez souvent appelés tsars. Les quelques images que nous connaissons les représentent sans nimbe. Une exception pourtant serait l'icône couvrant le tombeau de Basile III, sur laquelle il est nimbé vêtu de sa nouvelle identité, acquise avant la mort, de moine Barlaam en compagnie de son saint patron Basile le Grand. Malheureusement l'icône a souffert une retouche massive au XVII^e siècle, de sorte qu'il n'y a aucune certitude que le nimbe qui

⁹⁸ T. Voinescu, «Portretele ...», *Cultura moldovenească*, p. 463 fig. 1 et S. Ulea, le chapitre sur la peinture moldave des XV^e-XVI^e siècles dans le volume *Istoria Artelor Plastice în România*, sous la dir. de G. Oprescu, Bucarest, 1968, particulièrement, p. 353-354 sur Pătrăuți.

⁹⁹ *Treasures of Mount Athos, Catalogue of the Exhibition*, ed. A.A. Karakatsanis et al., Thessalonique, 1997, p. 103.

¹⁰⁰ R. G. Păun, «'La couronne est à Dieu'. Neagoe Basarab (1512-1521) et l'image du pouvoir pénitent», in *L'empereur hagiographe. Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*, textes réunis et présentés par P. Guran avec la collaboration de B. Flusin, Bucarest, 2001, p. 219.

entoure la tête du prince-moine Basile-Barlaam figurait initialement sur l'icône¹⁰¹. Dans les miniatures du manuscrit enluminé (*Litsevoj svod*) de la *Grande Chronique* de son règne, Ivan le Terrible est représenté sans nimbe. Dans les scènes du couronnement, cérémonie par laquelle le titre de *tsar'* fut accordé officiellement à un prince russe, le nouveau *tsar'* ne se distingue pas par le nimbe. Tous les princes russes dans ce manuscrit sont représentés comme Ivan le Terrible sans nimbe, à l'exception de ceux qui furent canonisés par l'Église¹⁰². Il en est de même dans les miniatures du manuscrit de la *Chronique de Nestor* provenant de la collection Radziwill¹⁰³, datant de la fin du XV^e siècle. Là, non seulement les princes russes ne sont pas nimbés, mais même les empereurs byzantins ne le sont pas. À cette liste de manuscrits historiques enluminés représentant les princes et empereurs sans nimbes nous pouvons ajouter encore le *Kazanskij letopisets* et la *Tsarstvennaja kniga*, datant du XVI^e siècle¹⁰⁴.

Ivan le Terrible et le métropolite Macaire représentés sur une fresque du monastère de la Dormition de la Vierge à Svijažsk comme fondateurs ne sont non plus nimbés¹⁰⁵. Ce couple est disposé symétriquement sur deux piliers entre la nef et le sanctuaire qui redessinent symboliquement le partage du pouvoir, comme dans la cathédrale de la Dormition à Moscou où les trônes épiscopal et princier se font face au centre de la nef devant les portes impériales de l'iconostase qui mènent à l'intérieur du sanctuaire. La distribution des places dans la nef, là où se tient le peuple fidèle, marque l'empiétement du prêtre sur le territoire laïc, sortant du sanctuaire, qui reste fermé au prince. Dans ce contexte il serait même difficile de comprendre une image de *tsar'* nimbé.

En 1624 les envoyés du shah, Rusan bek et Bulat bek, apportèrent au patriarche Philarète et au tsar Michel la relique de la tunique du Christ, qui se trouvait en Georgie. Après analyse de l'authenticité de la relique, une cérémonie de translation fut organisée dans l'église de la Dormition (*Uspenskij sobor*) au Kremlin. Cet événement est représenté dans une icône de l'école de peinture de Stroganov. Sur cette icône sont peints le patriarche et l'empereur face à face en s'inclinant, les mains tendues vers la relique comme exécutant une prière¹⁰⁶. L'icône est contemporaine de l'événement, mais le modèle est bien plus ancien car

¹⁰¹ F. Kämpfer, *Das russische Herrscherbild*, p. 171–172.

¹⁰² *Istoria russkogo iskusstva*, sous la direction de Grabar, Kemenova, Lazarev, 1955, *op. cit.*, p. 601 et 601–606, F. Kämpfer, *Das russische Herrscherbild*, p. 193–197, fig. 106–118.

¹⁰³ O. I. Podobedova, *Miniatjury russkix istoričeskix rukopisej*, Moscou, 1965 ; *Radzivilovskaja letopis'*, tome II (reproduction photographique du manuscrit), Moscou, 1994.

¹⁰⁴ A. Nečvolodov, *Skanzanija o ruskoj zemle*, Saint-Pétersbourg, 1913, fig. 28–54.

¹⁰⁵ D.V. Ainalov, «Freskovaja rospis' xrama Uspenija Bogorodicy v Svijažskom mužskom Bogorodickom monastyre », dans *Drevnosti. Trudy Imper. Moskovskago Arxeologičeskago Obščestva*, t. XXI, vyp. 1, Moscou, 1906; M.K. Karger, «Les portraits des fondateurs dans les peintures murales du monastère de Svijažsk», *L'art byzantin chez les Slaves. L'ancienne Russie, les slaves catholiques, I^{re} Recueil Théodore Uspenskij*, I^{re} Partie, Paris, 1932, p. 135–149.

¹⁰⁶ I. Grabar, *Istoriya russkago iskusstva*, tome VI, *Žyvpis'*, Moscou, I. Knebel, 1909, p. 389–390, l'icône est reproduite à la p. 389.

nous l'avons rencontré dans l'icône mentionnée de la déposition de la ceinture de la Vierge à Blachernes. Dans l'icône qui représente la cérémonie russe, ni le tsar, ni le patriarche ne sont représentés avec nimbe. Pourtant, en changeant d'école stylistique, une autre icône des années 1630, rapportant le même événement cérémoniel nous surprend car le patriarche Filarete, désigné par l'inscription se trouve, lui seul parmi les évêques, nimbé, alors que le tsar Michel, également identifié par une inscription ne l'est toujours pas¹⁰⁷. Un autre type iconographique met en scène le couple impérial russe ensemble avec le patriarche Nikon, les trois esquissant des gestes de vénération, aux pieds de la croix flanquée par saints Constantin et Hélène. Alors que les saints sont nimbés, les empereurs et le patriarche russes ne le sont pas¹⁰⁸.

Pourtant, la seconde moitié du XVII^e siècle en Russie nous réserve une surprise considérable. Le nimbe *ex dignitate officii* réapparaît dans certaines images des tsars régnants de Russie. Parmi les diverses occurrences nous citons quelques images. L'icône «la plantation de l'arbre du pouvoir moscovite par Ivan Kalita et le métropolite Pierre», peinte en 1668 par le peintre de la cour Siméon Oušakov, représente le tsar Alexis Michailovič et sa famille nimbés. Trois princes nimbés figurent dans la généalogie du pouvoir moscovite, à côté de maints évêques, moines et fols en Christ¹⁰⁹. Ainsi se présente face à face la sainteté du passé donnant naissance à la sacralité du présent impérial. De même, dans un portrait votif, de 1682, sur les parois du monastère Ipatievo de Kostroma sont représentés les empereurs Michel Fedorovič (1613–1645) et Alexis Michailovič (1645–1676), les deux nimbés. Même si les images sont posthumes, il n'y a aucun culte qui justifierait la représentation nimbée de ces deux empereurs¹¹⁰. L'icône funéraire du tsar Fedor Alekseevič le présente également en costume impérial et nimbé.

Ce retour fulgurant et incomplet à la représentation de la sacralité impériale nous permet de constater que la tradition iconographique pouvait être récupérée. Cette récupération intervient en plein conflit entre deux tendances qui déchirent la société russe, d'un côté la fidélité, voire même le retour, à la tradition byzantino-orthodoxe, de l'autre côté la réception du modèle occidental. En cette deuxième moitié du XVII^e siècle, les tsars russes ont pu pour un instant se penser comme des *basileis* byzantins et dans ce programme retrouver la signification sacrée du nimbe impérial¹¹¹. Ce projet était doublement voué à l'échec, d'un côté par la tendance théocratique de l'Église orthodoxe, illustrée par le conflit du patriarche Nikon avec le tsar à la même époque, de l'autre côté par l'« occidentalisation » de plus en plus importante de la culture politique à l'époque de Pierre le Grand.

¹⁰⁷ A.N. Nekrasov, *Drevnerusskoe izobrazitel'noe iskusstvo*, Moscou, 1937, p. 333–336, fig. 234, icône datée des alentours de 1630, se trouvant toujours dans l'église de la Dormition.

¹⁰⁸ F. Kämpfer, *Das russische Herrscherbild*, p. 234–235.

¹⁰⁹ Igor' Grabar, *Istorija russkogo iskusstva*, tome VI, p. 439.

¹¹⁰ Igor' Grabar, *Istorija russkogo iskusstva*, tome VI, p. 421.

¹¹¹ Parmi les rites byzantins qui furent réinventés à cette époque : la communion du tsar dans le sanctuaire sous les deux espèces, à la façon des prêtres. La première occasion fut le couronnement de Fedor Alekseevič.

Dans certaines icônes à partir du XVI^e siècle furent représentées les processions dédiées au culte de la Vierge en Russie. Parmi celles-ci la plus importante a été le transfert de l'icône de la Vierge de Vladimir à Moscou, procession organisée par le métropolite Cyprien et le grand-prince Basile I^{er} Dimitrievič en gratitude pour le miracle qui sauva la Russie de l'invasion de Tamerlan. Une icône de l'école de Pskov de la seconde moitié du XVI^e siècle, originaire de la Nouvelle Ascension de Pskov, *l'accueil de la Vierge de Vladimir entourée de scènes hagiographiques de Joachim et Anne*, dépeint quatre ecclésiastiques debout devant l'icône, le grand-prince, en revanche, est agenouillé. Les quatre ecclésiastiques, sans légendes, sont nimbés, le grand prince, toujours sans légende, ne l'est pas¹¹². Le même sujet est repris dans une icône du cycle des *Ménées peints et les fêtes du triode*, de l'école de Moscou, daté de 1597, pour le 26 août, où est représenté l'accueil de la Vierge de Vladimir à Moscou. Le métropolite Cyprien, nimbé, est figuré seul tenant cette icône¹¹³. Dans un troisième exemple du thème (*Accueil à Moscou de la Vierge de Vladimir*, icône de l'école de Moscou, seconde moitié du XVII^e siècle), par les portes des murs roses du Kremlin sort le peuple guidé par le métropolite et le grand-prince. Le métropolite et le grand-prince portent tous les deux des auréoles, mais les noms ne sont pas mentionnés¹¹⁴. Dans cette catégorie d'icônes un sujet historique s'enrichit symboliquement par le statut hagiographique de ses acteurs. C'est une vague de nouveaux cultes de princes russes spécifique à la deuxième moitié du XVI^e siècle et au XVII^e siècle, parfois même sans canonisation formelle, qui permet leur représentation nimbée. La sainteté des princes accompagne et complète un autre phénomène d'hagiographie politique plus développé et qui pousse ses racines au XIV^e siècle, la canonisation et le culte des métropolites¹¹⁵.

Mais avant la généralisation des cultes princiers au XVII^e siècle¹¹⁶, c'est une catégorie très précise de saints princes qui retient l'attention des hagiographes et des peintres d'icônes, ce sont les princes moines à égalité avec les princes souffre-passion Boris et Gleb et leur père Vladimir, le fondateur de la Russie chrétienne. Ainsi dans une icône de *Saints*, provenant de Moscou (XVI^e siècle) figurent : les princes *Vladimir, Boris et Gleb*, à côté des métropolites Pierre et Alexis, les évêques de Rostov, Léontij et Isaja, et les princes moines *Fedor, David et Konstantin Jaroslavskie*¹¹⁷. Ces trois derniers, aussi un père avec ses fils, forment un pendant

¹¹² Aujourd'hui dans le musée de Pskov, v. *Ikônes de Pskov XIII–XVI^e siècles*, Leningrad, 1991, N° 104.

¹¹³ Collection Pavel Korin in V.I. Antonova, *Drevnerusskoe iskusstvo v sobranii Pavla Korina*, Moscou, 1996, N° 52.

¹¹⁴ Galerie Tretjakov, originaire de l'église du métropolite Alexis sur les Gliniši (attestée jusqu'au XVII^e siècle), v. *Katalog drevnerusskoi živopisi, opyt istoriko-xudožestvennoj klassifikacii (Tretjakovskaja Galerija)*, t. II, Moscou, 1963, N° 757; *Moskva glazami xudožnikov*, Leningrad, 1985, p. 33.

¹¹⁵ E. Teiro, thèse de doctorat à l'EPHE, 2002.

¹¹⁶ M. Cherniavsky, *The Tsar and the People. Studies in Russian Myths*, New Haven, 1961, v. le premier chapitre «Princely Saints and Saintly Princes».

¹¹⁷ V. Ivanov, *Le grand livre des icônes russes*, Paris, 1987, N° 46.

aux trois premiers, accentuant la vertu ascétique, propre au monachisme. Une autre série d'icônes à double face pour les *Fêtes et saints d'un mois*, (de Rostov-Suzdal', milieu du XVI^e siècle) dépeint un ensemble de saints pan-orthodoxes: 1^{er} panneau, le métropolite Pierre, Théodose le Grand, Michail Klopskij (fol en Christ), au verso, *Sava de Serbie* (prince-moine et premier archevêque de Serbie), Antoine le Grand, Antoine le Romain, Euthyme le Grand ; 2^e panneau : les myrrhophores, au verso, la guérison du paralytique; 3^e panneau : Syméon le Stylite, l'archevêque de Novgorod Ioann, le vénérable Nikon, au verso, les princes moines *Fedor, David et Konstantin Jaroslavskie* ; 4^e panneau: Jakov Rostovskij, le vénérable Sabbas le Sanctifié, saint Nicolas de Myra et Étienne de Constantinople, au verso, Démétrios de Thessalonique, Varlaam Chutyn'skij, *Aleksandr Nevskij* en habit monacal et Stefan Surožskij¹¹⁸. Cette série d'icônes représente une glorification de l'*oikoumene* orthodoxe à travers un bref rappel hagiographique dans lequel la Russie figure avec des métropolites, des moines, des fols en Christ et des saints princes vénérés comme moines. La relation entre sainteté et pouvoir princier en Russie se fonde au commencement de la grande principauté de Kiev sur un rôle particulier dévolu au prince dans l'identification de la sainteté: le prince prend l'initiative de l'invention et de la translation cérémonielle des reliques et possède l'autorité d'établir un nouveau culte¹¹⁹.

Pour l'instant il suffit de constater à travers la documentation iconographique post-byzantine que l'image de la monarchie change et perd les signes symbolisant la mystique du pouvoir. Ce changement n'est pas un oubli, comme le démontre le bref et paradoxal retour à une «byzantinisation»¹²⁰ forcée des idées politiques russes à la veille d'une autre aventure historique, la rencontre avec la modernité de l'Occident.

L'analyse de cette marque iconographique de la sacralité impériale à Byzance et dans l'*oikoumene* byzantine à la haute époque du rayonnement de Byzance, pendant son déclin et après la chute de Byzance nous a permis de déceler trois règles. Premièrement l'existence d'un reflexe oriental et d'un autre occidental dans l'*oikoumene* byzantine, qui justifie la différence de réception de l'art byzantin, et comme corolaire de cette règle une dynamique de la périphérie byzantine qui permet tantôt un rapprochement de la logique orientale, tantôt un déplacement vers celle occidentale. La délimitation des deux reflexes n'est pas strictement géographique, mais suit le développement et l'étendue du pouvoir de la papauté sur

¹¹⁸ *Katalog drevnerusskoi živopisi, opyt istoriko-xudožestvennoj klassifikacii (Tretjakovskaja Galerija)*, t. 2, Moscou, 1963, N° 397.

¹¹⁹ P. Guran, «Invention et translation de reliques – un cérémonial monarchique?», *RESEE*, 1–4, 1998, p. 195–229.

¹²⁰ E. Smirnova, «Simon Ushakov – 'Historicism' and 'Byzantinism'. On the Interpretation of Russian Painting from the Second Half of the Seventeenth Century», dans *Religion and Culture in Early Modern Russia and Ukraine*, éd. S.H. Baron et N. Shields Kollmann, Northern Illinois Press, Dekalb, 1997, p. 169–183 ; de l'époque de Fedor Alekseevič (1676–1682) date aussi un revêtement d'évangile en argent avec une icône du Christ roi des rois empruntant le costume du tsar russe, v. D. D. Duncan, *Le Kremlin et ses trésors*, Lausanne, 1961, p. 100.

l'ensemble de la Chrétienté en partenariat avec l'avancée militaire du monde occidental. Deuxièmement, d'établir la réalité de la limite chronologique que représente la fin de l'Empire byzantin et l'échec de la continuation de son idéologie dans des espaces qui partageaient la même spiritualité, orthodoxe et orientale. Après 1453 au cœur même du territoire et de la culture byzantine la perception iconographique change et donc le message que portait le nimbe disparaît. Troisièmement, les copies balkaniques de Byzance, notamment la Bulgarie et la Serbie, ne sont ni complètes, ni durables, ni fécondes. Confrontés d'abord au poids du facteur occidental, elles subissent un mouvement centripète par rapport à Byzance. Suivant le modèle, elles sont conditionnées par l'évolution de l'idéologie politique à Constantinople dans les circonstances militaires et politiques des XIII^e et XIV^e siècles, finalement elles s'éteignent avant Byzance même. Alors que la traduction incomplète du titre impérial byzantin en slavon par la contraction du *καῖσαρ* ne crée pas automatiquement la même réalité, l'image, même lorsqu'elle imite Byzance, ne reproduit pas les conditions de compréhension des signes. La Nouvelle Rome exporte non seulement sa gloire mais aussi le déclin de son pouvoir impérial¹²¹. Que l'héritier véritable se trouve à l'intérieur et pas chez les voisins balkaniques c'est une histoire que nous avons racontée ailleurs¹²².

¹²¹ D. Angelov, *Imperial Ideology and Political Thought in Byzantium*, Cambridge, 2007; Tania Kiousopoulou, *Βασιλεύς ή οικονομός. Πολιτική εξουσία και ιδεολογία πριν την Άλωση*, Athènes 2007; Nevra Necipoglu, *Byzantium between the Ottomans and the Latins. Politics and Society in the Late Empire*, Cambridge 2009.

¹²² P. Guran, « Nouvelles définitions du pouvoir patriarcal à la fin du XIV^e siècle », *Revue des études sud-est européennes*, 40, 2002, 1–4, p. 109–124; idem, « Jean VI Cantacuzène, l'hésychasme et l'empire. Les miniatures du codex Parisinus graecus 1242 », in *L'empereur hagiographe. Culte des saints et monarchie byzantine et post-byzantine*, textes réunis et présentés par Petre Guran, avec la collaboration de Bernard Flusin, New Europe College, Bucharest, 2001, p. 73–121; idem, « Patriarche hésychaste et empereur latinophrone. L'accord de 1380 sur les droits impériaux en matière ecclésiastique », *Revue des études sud-est européennes*, 39, 2001, 1–4, p. 53–62; idem, « L'auréole de l'empereur. Témoignage iconographique de la légende de Barlaam et Josaphat », *Medioevo greco*, 1, Turin, 2001, p. 161–186.