Cahiers balkaniques

48 | 2021

L'évolution de la broderie de tradition byzantine en Méditerranée orientale et dans le monde slave (1200-1800)

Le parement d'autel de la Comtesse d'Étampes : une broderie réalisée dans le duché d'Athènes ?

The Altar Cloth of the Countess of Étampes : An Embroidery Produced in the Duchy of Athens?

Το πέτασμα Αγίας Τραπέζης της Κόμισσας Étampes : ένα κέντημα εργαστηρίου του Δουκάτου των Αθηνών;

Marielle Martiniani-Reber

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/ceb/18275>

DOI : 10.4000/ceb.18275

ISSN : 2261-4184

Éditeur

INALCO

Édition imprimée

ISBN : 9782858313983

ISSN : 0290-7402

Référence électronique

Marielle Martiniani-Reber, « Le parement d'autel de la Comtesse d'Étampes : une broderie réalisée dans le duché d'Athènes ? », *Cahiers balkaniques* [En ligne], 48 | 2021, mis en ligne le 23 décembre 2021, consulté le 04 janvier 2022. URL : <http://journals.openedition.org/ceb/18275> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/ceb.18275>

Cahiers balkaniques est mis à disposition selon les termes de la Licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale 4.0 International.

Le parement d'autel de la Comtesse d'Étampes : une broderie réalisée dans le duché d'Athènes ?

Résumé : ce parement, gardé dans le trésor de la cathédrale de Sens qui renferme une des plus importantes collections de tissus médiévaux, n'a guère retenu l'attention des spécialistes jusqu'à présent. Toutefois, cette œuvre, léguée à la cathédrale par Jeanne d'Eu décédée en 1389, peut certainement apporter des informations sur l'art de la broderie médiévale. Actuellement, le parement, dont la plupart des images sont consacrées à l'histoire de la Vierge, mesure 54 cm de haut et 122 cm de largeur, mais la lacune de la partie gauche nous prive de certaines scènes. Il est réalisé sur un fond de samit de soie blanche, au fil métallique argent doré et fils de soie polychrome. Le cycle débute par l'*Adoration des mages*, puis continue avec la *Présentation au temple* (presque totalement détruite), la *Fuite en Égypte*, le *Massacre des Innocents*, le *Baptême* et enfin la *Dormition*. Le parement possède une bordure de soie rouge, ornée dans chaque angle du tétramorphe, dont il ne reste que le taureau de Luc. Entre ces quatre éléments alternent les armoiries des familles Brienne et Châtillon. Elles nous permettent de déterminer sans ambiguïté l'origine de cette broderie de grande qualité. Cet exposé examinera les particularités iconographiques de ce parement, notamment certaines influences byzantines, et proposera des comparaisons avec des œuvres de la même époque. On considérera les possibilités d'une production dans le duché d'Athènes.

Mots-clefs : broderie byzantine, parement d'autel, Sens, XIVe siècle

The Altar Cloth of the Countess of Étampes : An Embroidery Produced in the Duchy of Athens?

Abstract: The treasury of the Cathedral of Sens (south of Paris) boasts one of the most important collections of medieval textiles, one of which is the embroidered altar

cloth in discussion. This neglected by scholarship until now piece was bequeathed to the cathedral by Jeanne d'Eu (d. 1389), and is known as the altar cloth of the Countess of Etampes. Being a unique artefact, its study can illuminate various unknown aspects on the craft of medieval and perhaps also crusader embroidery. Along its 122 cm of length and 54 cm of height we see scenes of Marian and Christological iconography: the Adoration of the Magi, Jesus' Presentation, the Flight to Egypt, the Massacre of the Innocents, the Baptism and the Virgin's Dormition. We can assume that the scenes missing are the Nativity, the Annunciation and perhaps the Visitation too. The cloth's red silk border used to be adorned with the four apocalyptic beasts, although only the ox, symbolizing Luke, remains. Between the four beasts the coats of arms of the houses of Brienne and Châtillon appear, a detail which allows us to attribute this embroidery of exceptional quality. This paper examines the cloth iconography, with a particular focus on the Byzantine elements and by comparing it with other contemporary embroideries. Essentially, by analyzing and contextualizing this important altar cloth I argue it was made at a workshop in the Duchy of Athens, thus, being one of the very few known crusader embroideries.

Keywords: altar cloth, byzantine embroidery, Sens, 14th century

Το πέτασμα αγίας τραπέζης της Κόμισσας Étampes : ένα κέντημα εργαστηρίου του Λουκάτου των Αθηνών;

Στον καθεδρικό ναό της πόλεως Sens, στα νότια του Παρισιού, θησαυρίζεται μία από τις πλέον σημαντικές συλλογές μεσαιωνικών υφασμάτων. Ανάμεσα στα άλλα υπάρχει ένα κεντητό πέτασμα αγίας τραπέζης, το οποίο δεν έτυχε σπουδαίας προσοχής από τους ειδικούς μελετητές μέχρι στιγμής. Ωστόσο, πρόκειται για ένα έργο, που κληροδοτήθηκε στον συγκεκριμένο ναό από την Jeanne d'Eu (απεβίωσε το 1389) και το οποίο θα μπορούσε να μας προσφέρει χρήσιμες πληροφορίες σχετικά με το κέντημα κατά τους μέσους χρόνους. Σήμερα το έργο του οποίου οι παραστάσεις είναι θεομητορικές και χριστολογικές, έχει διαστάσεις: 54 εκ ύψος, 122 εκ. φάρδος. Στην αριστερή πλευρά φαίνεται ότι λείπουν σκηνές όπως ο Ευαγγελισμός και η Γέννηση, αλλά πιθανότατα και η Επίσκεψη. Σώζονται η Προσκύνηση των Μάγων, η Υπαπαντή (πολύ ελλιπής), η Φυγή στην Αίγυπτο, η Σφαγή των Νηπιών, η Βάπτισμα και η Κοίμηση της Θεοτόκου. Η παρυφή του αμφίου παρουσιάζει κόκκινο μεταξωτό ύφασμα, ενώ σε κάθε γωνία θα είχαν θέση τα σύμβολα των ευαγγελιστών, από τα οποία μόνο αυτό του Λουκά σώζεται, ο βους. Ανάμεσά τους εναλλάσσονταν τα οικοσκήματα των οικογενειών Brienne και Châtillon, λεπτομέρεια η οποία καταδεικνύει την αναμφίβολη προέλευση αυτού του υψηλής ποιότητας έργου.

Στην παρούσα εργασία μελετώνται οι εικονογραφικές ιδιαιτερότητες των παραστάσεων του πέτασματος, που παρουσιάζουν βυζαντινές επιδράσεις, και προτείνονται συγκρίσεις με έργα της ίδιας εποχής. Εξετάζεται η πιθανότητα παραγωγής του στο Δουκάτο των Αθηνών.

Λέξεις-κλειδιά: βυζαντινό κέντημα, πέτασμα αγίας τραπέζης, 14^ο αιώνα

Le parement d'autel de la Comtesse d'Étampes : une broderie réalisée dans le duché d'Athènes ?

Marielle Martiniani-Reber
Musées d'art et d'histoire, Genève

In memoriam David Jacoby

Introduction

Un parement d'autel dit de la comtesse d'Étampes est conservé au trésor de la cathédrale de Sens, parmi un ensemble important de tissus médiévaux remontant aux premiers siècles chrétiens, mais il n'a jusqu'ici guère retenu l'attention des spécialistes¹. Or, tant par son histoire que par son iconographie et son style, il constitue une pièce majeure de la broderie médiévale. Le rôle du parement ou antependium est d'être placé sur le devant de la table d'autel².

1. CHARTRAIRE, 1897, p. 32-34 ; de FARCY, 1890, p. 123 ; d'HENNEZEL, 1930, p. 205-206 et Fig. 266, p. 183 ; LEFÈVRE, 1909 & 1910 ; MIGEON, 1929 ; BACCI, 2000, p. 343-386 ; SCHORTA, 1998, p. 252-254.

2. Pour l'usage du parement le contexte médiéval occidental, voir WEILANDT, 2010, p. 33-50. Le parement textile est placé devant l'autel, au bas, tandis que les retables peints et/ou sculptés sont fixés au-dessus de l'autel

16 L'évolution de la broderie de tradition byzantine en Méditerranée orientale et dans le monde slave (1200-1800)

FIGURE 1. PAREMENT
D'ÉTAMPES,
PARTIE GAUCHE

FIGURE 2. PAREMENT
D'ÉTAMPES,
PARTIE CENTRALE

FIGURE 3. PAREMENT
D'ÉTAMPES,
PARTIE DROITE

Photos :
Lydwine Saulnier-Pernuit

Peu de parements d'autel de cette époque ont survécu. Nous examinerons plus loin ceux qui, contemporains de celui de la comtesse d'Étampes, présentent des analogies avec lui. La plupart de ces œuvres appartiennent exclusivement à l'art gothique où toute influence orientale est absente. Il n'en est pas de même, pour le parement d'Étampes comme nous le verrons plus loin.

Ce parement est incomplet dans son état actuel³ et a subi quelques transformations dès le XVIII^e siècle⁴ ; cependant, l'essentiel des scènes brodées a survécu et ses particularités iconographiques et techniques, de même que son histoire, permettent de poser la question de son lieu de production.

Historique

L'histoire de cette broderie peut aisément être retracée puisqu'aussi bien ses armoiries que des documents historiques attestent son origine. Elle a été léguée à la cathédrale de Sens par Jeanne d'Eu, comtesse d'Étampes, morte à Sens le 6 juillet 1389. Elle le tenait de ses beaux-parents. Les inventaires primitifs de la cathédrale de Sens (1446 et 1504) mentionnent ce parement : « Deux dociers ou draps d'autel que donna feu madame d'Étampes, l'un blanc (petit et estroit),

3. Dimensions du parement : 54 cm x 122 cm. Le panneau brodé est haut de 28 cm et long de 107,5 cm. Il est en fait composé de deux rectangles de samit façonné uni blanc, l'un de 53,5 cm pour la partie gauche et de 54 cm pour la partie droite, elle-même composée de deux fragments, puisque complétée par un morceau taillé en biais dans le même samit et joint par une couture oblique, distante de bord droit de 29,5 cm en haut et de 23 cm en bas. La couture entre les deux moitiés, dissimulée dans la broderie, est très bien réalisée de même que celle qui joint le complément taillé en biais. Le samit de la partie gauche est utilisé dans le sens chaîne horizontale, celui de la partie droite dans le sens chaîne verticale selon l'usage habituel tandis que l'extrémité droite est taillée dans un fragment du même samit, mais en biais.

On a donc des dimensions modestes qui font penser à un objet portatif même si, dans son état d'origine, il devait comporter au moins deux scènes de plus, à savoir l'Annonciation et la Nativité, voire même la Visitation, selon Chartraire (1897, p. 34), et ainsi mesurer une quarantaine de centimètres de plus en largeur. Voir notice « Le parement d'autel de la Comtesse d'Étampes au trésor de Sens », p. 10. L'auteur mentionne que de tels objets pouvaient être joints aux bagages de seigneurs laïques.

La pièce a subi des ajouts sur la bordure, mais aussi et surtout des découpures qui ont provoqué des lacunes. Le cycle est en effet loin d'être complet et la scène de la Présentation au temple a presque entièrement disparu.

4. Une importante campagne de restauration semble avoir été menée au XVIII^e siècle à en croire la nature des tissus utilisés à ces fins. On peut citer à cet égard les soieries employées pour rapiécer et consolider la chasuble de saint Ebbon.

à ymages de la Nativité Notre Seigneur, bordé de vermeil, à escussions de plusieurs armes, doublé de toile perse⁵ [...] »

Le testament tel qu'il a été conservé dans sa famille, écrit sur une feuille de parchemin longue d'un mètre et demi ne mentionne guère les objets légués, mais les sommes d'argent dont elle dote les institutions ou les personnes⁶. Il précise aussi son vœu d'être enterrée avec son mari (encore vivant au moment de son propre décès) dans la basilique de Saint-Denis. Jeanne d'Eu laisse d'ailleurs une robe de velours entièrement brodée à cette église afin que l'on en fasse un parement d'autel et des vêtements liturgiques, ainsi que de l'argent. Elle mourut le 6 juillet 1389, portant toujours le titre de duchesse d'Athènes puisqu'elle en avait conservé le droit après la mort de son premier mari. On notera qu'elle laisse aux moines de l'abbaye de Baulieu les Brenne, en Franche-Comté, une somme d'argent destinée à deux messes hebdomadaires pour le repos de l'âme de son premier mari, Monseigneur d'Athènes⁷. Concernant la cité de Sens, Jeanne d'Eu accorde diverses donations financières à plusieurs églises, mais une seule mention précise l'offrande d'une croix d'argent, autrefois « sur l'autel de nostre chapelle » à l'intention de Saint-Jean de Sens⁸.

La donatrice, Jeanne de Brienne-Eu, fut mariée une première fois à Gautier VI, comte de Brienne et duc d'Athènes. Ainsi ses beaux-parents dont les armoiries figurent sur le parement étaient Gauthier V de Brienne, duc d'Athènes, décédé à la bataille de Halmyros qui l'opposa aux Catalans le 15 mars 1311 et Jeanne de Châtillon⁹ dont la grand-mère paternelle était Isabelle de Villehardouin. Après la mort de son premier mari en 1356, Jeanne d'Eu prit pour époux Louis II d'Évreux, comte d'Étampes, le 16 janvier 1357.

Cependant, ce sont surtout ses beaux-parents, pour lesquels cette broderie a été réalisée, qui nous intéressent. Gauthier V de Brienne et Jeanne de Châtillon se marièrent vers 1300¹⁰. Leur union dura une dizaine d'années se terminant par la

5. CHARTRAIRE, 1897, p. 32.

6. SANDRET, 1880, p. 273-300. Le document avait été mis à la disposition de l'auteur par le duc de la Trémoille, descendant de Jeanne d'Eu.

7. SANDRET, 1880, p. 282-283 précise que par le passé cette abbaye avait déjà bénéficié de donations de la part de la duchesse d'Athènes.

8. *Ibid.*, p. 283.

9. À sa mort, en 1354, Jeanne de Châtillon a été enterrée dans l'église des Jacobins de Troyes, près du maître-autel, et jusqu'à la révolution on y voyait sa tombe qui portait la mention « Duchesse d'Athènes ».

10. Voir SASSENAY, 1869, p. 162-176.

mort de Gauthier v sur le champ de bataille de Halmyros¹¹. Ainsi nous pouvons assez bien délimiter la période durant laquelle la broderie a pu être réalisée. Celle-ci a été commandée pour un grand évènement de leur vie commune comme le montre la présence de leurs armoiries.

En résumé, Gauthier v et Jeanne de Châtillon ont été mariés depuis les environs de 1300 jusqu'en 1311 et nous ne possédons que peu d'indications sur les grands évènements de leur vie : naissance de leurs deux enfants, d'abord leur fils, le futur Gauthier vi, puis leur fille Isabelle à des dates et dans des lieux qui restent inconnus (Gautier peut-être vers 1302 et Isabelle vers 1305), et prise de possession du duché d'Athènes en 1308, après la mort de Guy ii de la Roche, cousin de Gautier v.

Nous avons la certitude que le parement a été commandité par Gautier v puisqu'il porte ses écussons ainsi que celui de sa femme Jeanne de Châtillon¹². La question qui reste posée est celle du lieu de réalisation de la broderie, vers 1300, elle a pu être faite en France, ou un peu plus tard dans le sud de l'Italie, mais elle n'a aucune caractéristique du travail de cette région ; après 1308, elle devrait vraisemblablement avoir été brodée dans le duché d'Athènes. Pour essayer de répondre, on doit examiner attentivement certaines données offertes par cet objet : caractéristiques techniques, type de matériaux utilisés et particularités iconographiques.

L'appellation sous laquelle est connu le parement semble impropre puisque, par son testament, Jeanne d'Eu, comtesse d'Étampes, n'a fait que transmettre à la cathédrale de Sens une broderie qui avait été faite pour les parents de son premier époux et qui, ainsi, devrait être plutôt nommée « parement de Gautier et Jeanne de Brienne, ducs d'Athènes ». Une telle désignation aurait sans doute davantage attiré l'attention sur cette œuvre et amené à s'interroger sur son lieu de production.

11. Après la perte de son époux, Jeanne de Châtillon, après s'être réfugiée à la cour de Naples, rentra en France avec ses enfants.

12. Les grands parents de Jeanne de Châtillon sont Gaucher iv de Châtillon et Isabelle de Villehardouin.

FIGURE 4. ÉCUSSON DE
GAUTIER v DE BRIENNE

Photo : Lydwine Saulnier-Pernuit

Héraldique des familles de Brienne et de Châtillon

La bordure est ornée de cinq écussons¹³ aux armoiries de Brienne (d'azur semé de billettes d'or et au lion de même¹⁴) et de Châtillon (de gueules à trois pals de vair, au chef d'or, brisé d'une merlette de sable au canton dextre¹⁵). Il y en avait davantage, mais ils ont disparu et ont été remplacés plus tard, peut-être pour une raison de symétrie, par des écussons losangés, un de France, l'autre de Castille, le troisième vairé. La merlette des armes de Châtillon a été réalisée au fil de soie noir qui a en bonne partie disparu.

Il est à noter que les écussons ont été brodés sur une toile de coton blanc¹⁶. L'emploi de ce matériau, originaire de l'Inde, donc rare à l'époque médiévale, pourrait confirmer la provenance

orientale de la broderie, ceci d'autant plus que le coton est utilisé pour la trame, mais aussi pour la chaîne de ce tissu de support¹⁷.

Dans l'angle supérieur droit est représenté le taureau de saint Luc, seul élément du tétramorphe qui ait survécu.

13. Les écussons d'origine sont hauts de 11 cm sur 10 cm en bas, ceux du haut sont légèrement plus petits (10 cm x 9,5 cm).

14. Bleu semé de petits rectangles or et lion or.

15. Rouge à trois bandes de vair, haut or, avec oiseau sans pattes, ni bec, de couleur noire à droite.

16. Je remercie Christophe Moulhérat, conservateur au musée du Quai Branly, à Paris, d'avoir confirmé oralement cette identification lors de notre visite à Sens, la toile de coton étant peu visible en raison de la densité de la broderie.

17. Il semble qu'en Europe occidentale, on ait eu des difficultés à faire des fils de coton assez solides pour les utiliser en chaîne, soumise à plus de traction que la trame.

FIGURE 5. ÉCUSSON DE JEANNE DE CHÂTILLON

Photo : Lydwine Saulnier-Pernuit

FIGURE 6. TAUREAU DE SAINT LUC

Photo : Marielle Martiniani-Reber

Matières et techniques du parement de la Comtesse d'Étampes

Broderie effectuée sur un fond de samit uni blanc, avec une bordure rapportée en taffetas rouge.

Technique de tissage

Fond samit sergé 2 lie 1 blanc, sens Z, utilisé perpendiculairement au sens de tissage pour la moitié gauche du parement, dans le sens du tissage pour une partie de la moitié droite qui est complétée par un autre fragment utilisé en biais. Les coutures de rajout, en partie recouvertes par la

broderie, sont effectuées très proprement. On a donc un parement brodé sur un assemblage de trois fragments du même samit (Fig. 7). Chaînes en soie blanche tordue en Z, proportion 2 fils pièce pour 1 fil de liage ; trames soie blanche sans torsion appréciable. Ce fond de samit est en partie disparu et a été remplacé par une soie moderne, en sergé beige clair ; l'ensemble est doublé d'une toile de lin bleue. Réduction : chaîne 22 fils pièces doubles au cm ; trame 42 ou 44 coups au cm.

FIGURE 7. DÉTAIL DU FOND DE SAMIT UNI,
PARTIE GAUCHE

Photo : Marielle Martiniani-Reber

La bordure originale est un taffetas de soie rouge, les lacunes ont été complétées par un taffetas plus récent, en soie rose (sans doute rouge à l'origine). La pièce a subi plusieurs campagnes de restauration, dont une consolidation par la pose d'un sergé analogue au samit du fond de samit original¹⁸.

Réduction du taffetas d'origine : soie rouge sans torsion appréciable pour la chaîne et la trame ; environ 40 fils

de chaîne pour environ 40 coups au cm, fils de chaîne plus fins que ceux de la trame.

Applications de toile de coton brodée appliquée pour les écussons¹⁹.

18. Voir le dossier de la dernière restauration effectuée en 1998 par Marie Schoefer et Véronique de Bühren au Musée historique des tissus de Lyon ; le document est déposé au Musée de Sens. Ce dossier très succinct n'a pas été précédé de documentation concernant les restaurations précédentes, menées sans doute dans la première moitié du XX^e siècle.

19. Les écussons rajoutés postérieurement, sans doute au XVIII^e siècle, ont été brodés sur du velours de soie. Le coton est très peu présent en Occident au Moyen Âge, et n'arrive en Italie que vers le XII^e siècle. Les inventaires et autres sources byzantines montrent que cette matière était plus répandue dans l'Empire, voir MAZZAOUI, 1981, p. 28-58.

Technique de broderie

Points couchés simples²⁰, point fendu, y compris pour les contours et les détails fins.

Large emploi de soies sans torsion appréciable bleu clair, bleu très clair, bleu foncé, bleu moyen, jaune, rouge, rose et vert moyen, vert clair, grise, noire, ocre et beige, et de filés métalliques, lame argent doré enroulé S sur organsin S sur soie jaune clair et lame argent enroulé S sur organsin S soie blanche²¹. Tous les filés métalliques sont très couverts (pas ou peu riant). Points passé plat sur rembourrage de fils de lin pour les colonnettes, les couronnes des mages et ainsi que pour les auréoles, exécutées au filé argent. On notera que la couronne d'Hérode n'est pas en relief, elle est simplement brodée au fil argenté. Les fils de lin du rembourrage sont assemblés et tordus en Z, le lin est de belle qualité.

Les points de liage des filés métalliques dorés sont tous effectués au fil de soie rouge sans torsion appréciable tandis que ceux du filé argenté sont fixés au fil de soie jaune clair sans torsion appréciable. Les motifs sur certains fonds or sont dessinés grâce aux petits points de fixation²².

Selon Odile Brel-Bordaz, le point couché ou couchure simple ne supplante le point couché rentré et retiré qu'au ^{xv}^e siècle dans la réalisation de l'*opus anglicanum*²³, auparavant les broderies sont au point couché rentré et retiré pour les fils métalliques et au point fendu pour les fils de soie. Le point couché rentré et

20. Il n'y a pas de points couchés rentrés, les motifs de chevrons visibles sur certaines parties du parement comme le dais d'Hérode ou les écussons sont dessinés par les points de fixation de la couchure.

21. Ce filé or sur âme de soie de couleur est peut-être appelé *chrysônima* selon CHADJIMICHAELI, 1956, p. 447 *sqq.*, mais la terminologie médiévale a dû évoluer durant les nombreux siècles que dura l'Empire byzantin.

22. JOHNSTONE, 1967, indique qu'elle n'a jamais trouvé de couché rentré retiré dans les broderies byzantines et elle en est arrivée à la conclusion que cette technique était inconnue chez les Byzantins (p. 65-73). Le couché rentré retiré est connu en Sicile, France, Italie, mais est surtout arrivé à son point de perfection en Angleterre. Des points couchés retirés sont présents dans des broderies de tradition byzantine, comme le montre l'article de Warren Woodfin, "Underside Couching in the Byzantine World", dans le présent volume, mais la technique dominante reste largement la couchure simple.

23. Elle s'interroge sur la présence du point couché en surface sur l'antependium des Cordeliers de Toulouse et dit que c'est surprenant pour un ouvrage de la première moitié du ^{xiv}^e siècle, p. 38-39. « En effet, les brodeurs qui, vers le milieu ou au cours de la seconde moitié du ^{xiv}^e siècle, ont fait usage de cette technique, l'ont généralement limitée à l'ornementation de quelques détails », p. 39 et ce n'est qu'au ^{xv}^e siècle que le point couché en surface remplace définitivement le point couché rentré dans l'*opus anglicanum*.

retiré est plus solide et permet d'effectuer des dessins sur la surface de la broderie. Les filés métalliques sur rembourrage de fils de lin entourent ceux-ci qui sont fixés par un point de fixation en soie jaune ou rouge²⁴. Les filés ne rentrent pas dans le fond de samit.

On remarque que le pluvial, la chasuble et les deux dalmatiques conservés au trésor de la cathédrale d'Anagni, pièces du XIII^e siècle attribuées à la Sicile, sont effectués au point couché simple selon Mortari²⁵. On verra plus loin qu'il en est de même pour le parement de Giovanni Conti²⁶.

Dans les scènes de l'Adoration, de la Fuite en Égypte et du Baptême du Christ, Jésus a un nimbe crucigère dont la croix se détache sur l'auréole grâce à des rangées de trois fils de soie bleus. On notera que, dans la Fuite, on a employé un fil de soie bleu plus clair.

Conclusion

Le tissu de fond en samit uni est de belle qualité, cependant, on a noté que pour réaliser ce parement on a dû réunir trois fragments de ce samit afin de parvenir à une dimension adéquate. Les coutures qui réunissent ces trois fragments de sens différent, l'un horizontal, l'autre vertical et enfin le dernier en biais, ont été effectuées avec grand soin et demeurent à peine visibles. Couturiers et brodeurs appartenaient certainement à un atelier de haute volée.

Les fils de broderie, notamment les filés métalliques, attestent l'aspect luxueux de cette œuvre, car ils sont très couvrants, laissant peu voir l'âme de soie.

Enfin, la technique de la broderie métallique du parement d'Étampes ne correspond pas à celle en cours en Occident à son époque puisqu'il n'y a pas de point de couchure rentré retiré²⁷.

On remarque encore que les visages, les mains et les pieds ont été brodés au fil de soie et au point fendu. Or, il s'avère que sur certaines pièces occidentales comme la chape de Saint-Louis d'Anjou, ces parties du corps n'ont jamais été brodées à l'exception des joues réalisées avec des points fendus disposés en spirale,

24. On peut appeler cette technique point lancé sur rembourrage, voir BREL-BORDAZ, 1983, p. 43 et p. 49-52 pour certaines parties de la broderie à l'arbre de Jessé au Musée des tissus de Lyon.

25. MORTARI, 1963, p. 19, n° 1, p. 20, n° 2 et p. 21-22, n° 3 et 4

26. Les excellents détails photographiques qui m'ont été aimablement fournis par le Prof. Michele Bacci montrent que le point utilisé dans la broderie des filés métalliques est le couché simple et non le couché rentré retiré.

27. Pour la question des techniques des broderies médiévales voir dans le catalogue *English medieval Embroidery, Opus Anglicanum*, 2017, l'article de Lisa Monnas, p. 7-23.

destinés à donner du relief à la physionomie²⁸. Sur le parement de Sens, tous ces détails ont été brodés au point fendu, sans effet de spirale, à l'instar des broderies byzantines ou de tradition byzantine qui modèlent les visages, un peu comme les hachures des peintures²⁹.

FIGURE 8. ADORATION DES MAGES

Photo : Marielle Martiniani-Reber

Iconographie

Les scènes sont toutes inscrites à l'intérieur de compartiments rectangulaires et réguliers sous des arcatures trilobées comme les sculptures des cathédrales gothiques, disposition qui est caractéristique des broderies occidentales dès le XIII^e siècle³⁰. Le parement de Saint-Bertrand-de-Comminges montre cinq apôtres placés de cette manière, de même que celui de la chapelle de l'hospice de Château-Thierry³¹. Ces deux œuvres sont dépourvues d'influence byzantine, de par leur iconographie et de par leur style.

Sur le parement d'Étampes, on peut voir, de gauche à droite, l'Adoration des mages, la Présentation de Jésus au temple, scène qui est en grande partie détruite, la Fuite en Égypte, le Massacre des Innocents, le Baptême du Christ, et enfin la Dormition de la Vierge.

28. Odile Brel-Bordaz démontre que la broderie n'a certainement pas disparu en raison de l'usure, mais qu'elle n'a jamais existé, p. 41-42.

29. Voir par exemple *Medieval Pictorial Embroidery, Byzantium, Balkans, Russia, Moscou* 1991.

30. Les compartiments sont larges de 17 cm.

31. Quatre représentations ont subsisté : Couronnement de la Vierge, Adoration des mages, Présentation au temple, saint Jean et saint Paul, La broderie en France, p. 160. Actuellement, l'œuvre qui mesure 75 cm de hauteur et 171 cm de largeur, se trouve au Musée de l'Hôtel-Dieu de Château-Thierry. C'est une soie brodée et peinte.

La Vierge de l'Adoration des mages porte un voile blanc à l'occidentale dont les plis sont indiqués en gris et un voile or mêlé de bleu foncé dans toutes les autres scènes où elle est présente. À ma connaissance, aucune publication du parement ne fait état de ce détail. Tous les voiles de la Vierge sont bordés d'une ligne rouge autour du visage. La Vierge n'est pas couronnée, à la différence des rois mages, ce qui, par exemple, distingue cette scène de celle de la chape de Saint-Louis d'Anjou à Saint-Maximin.

Les rois mages sont coiffés d'une couronne occidentale de même que le roi Hérode dans le Massacre des Innocents, tandis que dans cette dernière scène les soldats portent des casques pointus, ce qui ainsi que leur costume révèle aussi une influence occidentale³². Le premier des mages et le plus âgé, Melchior, agenouillé devant Jésus, tient sa couronne à la main. L'un, Balthasar, fait un geste qui désigne l'étoile qui les a conduits jusque vers l'Enfant. Le fait d'isoler la scène de la Nativité remonte aux plus anciennes créations iconographiques chrétiennes ; cette disposition est fréquente avant l'iconoclasme, mais s'intégrera dans la Nativité par la suite, pour retrouver une autonomie à la fin de l'époque byzantine³³. La tradition occidentale traite les deux scènes indépendamment.

FIGURE 9.
PRÉSENTATION DE
JÉSUS AU TEMPLE

Photo :
Marielle Martiniani-Reber

La présentation de Jésus au temple est presque totalement détruite, puisqu'il ne subsiste que la tête de la Vierge et la partie inférieure de son vêtement ainsi qu'une petite partie de la tête de l'Enfant Jésus.

32. On retrouve ce type de casque sur la chape de saint Louis d'Anjou, voir plus bas.

33. LAFONTAINE-DOSOGNE, 1966-1975, p. 214.

FIGURE 10. FUITE
EN ÉGYPTE

Photo :
Marielle Martiniani-Reber

Dans la Fuite en Égypte, Joseph tient lui-même le licou de l'âne, suivant en cela l'évangile de Matthieu, 2, 14³⁴. La Vierge portant l'Enfant penche la tête vers Celui-ci, comme sur les représentations byzantines. Un arbre stylisé s'incline pour que la Sainte Famille puisse se nourrir de ses fruits selon la tradition. Cette inclinaison marquée est bien intentionnelle et ne semble pas due à la forme du compartiment dans lequel est inscrite la scène.

FIGURE 11. MASSACRE
DES INNOCENTS

Photo :
Marielle Martiniani-Reber

34. Voir MILLET, 1947, p. 157 *sqq.* et LAFONTAINE-DOSOGNE, 1966-1975, p. 226.

Le Massacre des Innocents suit ici le cycle habituel, selon le synaxaire³⁵. Hérode est représenté en souverain occidental assis sur un trône sans dossier ; un dais, placé au centre et non au-dessus du trône, symbolise l'intérieur du palais. Le roi tend le bras pour ordonner la tuerie qui a déjà commencé comme en témoignent les cadavres des enfants au bas de l'image³⁶. Une mère présente son nourrisson emmailloté au roi en geste de supplication tandis qu'à droite, un soldat éventre un enfant nu.

Le Baptême du Christ est le seul exemple de la vie publique du Christ qui est illustré sur ce parement, à l'instar du celui des Cordeliers de Toulouse. À Sens, un manque dans le fond de samit a fait disparaître la main divine qui, avec la colombe et le Christ, s'avère la première manifestation de la Trinité. L'iconographie est plus proche de celle de tradition byzantine que sur le parement toulousain où le corps est immergé dans une sorte de cloche d'eau³⁷.

FIGURE 12. BAPTÊME DU CHRIST

Photo : Marielle Martiniani-Reber

35. LAFONTAINE-DOSOGNE, 1966-1975, p. 224.

36. La tradition de transpercer les enfants au fil de l'épée remonte aux premières représentations chrétiennes orientales, voir MAGUIRE, 1981, p. 24 *sqq.*

37. BREL-BORDAZ, 1983, p. 62.

La Dormition de la Vierge

La scène semble avoir été directement reprise d'un modèle chrétien oriental. On y remarquera l'aspect statique des attitudes³⁸. L'iconographie est fidèle à la tradition byzantine, mais elle est traitée de façon concise. Seuls les apôtres encadrent le lit mortuaire de la Vierge, recouvert d'un drap bleu et argent. Le Christ, porteur de l'âme de sa mère, occupe la partie centrale ; des anges survolent l'ensemble dans la représentation. La représentation est comparable à la Dormition de la Vierge du triptyque de Saint-Jean d'Acre, conservé au monastère Sainte-Catherine du Sinaï, et qui date de la seconde moitié du XIII^e siècle³⁹.

FIGURE 13. DORMITION DE LA VIERGE

Photo : Marielle Martiniani-Reber

Conclusion

Nous avons affaire à un choix iconographique inhabituel, qui pourrait correspondre à la volonté des commanditaires ; on a, en effet, un parement d'autel qui paraît clairement dédié à la Vierge, mais où s'insère le Baptême du Christ.

38. Cette reprise d'une Dormition byzantine apparaît sur plusieurs exemples en Occident comme sur la façade ouest de Notre-Dame de Paris, sur la chape de Syon conservée au Victoria and Albert Museum et sur celle de Pienza à la cathédrale de Pienza.

39. FOLDA, 2005, p. 116.

Peut-être la date de célébration du Baptême revêtait-elle une importance particulière pour les commanditaires, mais cette illustration laisse penser que si un autre antependium faisait pendant à celui-ci, il devait être consacré à la Passion du Christ et non à son histoire.

Les deux représentations du Baptême du Christ et de la Dormition sont les images du parement les plus fidèles à la tradition byzantine

Les traits empruntés à l'art gothique consistent principalement dans le voile blanc de la Vierge de l'Adoration des mages, les coloris variés et vifs des parties brodées de soies, la souplesse des attitudes comme le hanchement de Joseph dans la Fuite en Égypte et surtout les éléments de costumes des soldats ou les couronnes.

L'infiltration des traditions latines en Grèce concerne d'autres types d'œuvres, notamment de manuscrits, comme le célèbre ouvrage conservé à la Bibliothèque nationale de France, le Parisinus graecus 135. Ce Livre de Job, copié par le grec Manuel Tzykandyles, sans doute à Mistra et daté de 1362, comporte 198 enluminures, vraisemblablement réalisées par un peintre occidental⁴⁰. Il en est sans doute de même pour le *Δυναμισμόν* de Nicolas Myrepsos, conservé à la Bibliothèque nationale de Paris Gr. 2243, manuscrit médical illustré en 1339, à Athènes, sous la domination catalane⁴¹.

Pièces comparatives

Une sélection de broderies contemporaines, conservées en France et en Italie, permet, par comparaison, d'évoquer les origines du parement de la Comtesse d'Étampes. Cependant, on possède peu d'exemples de cette époque qui permettaient de le replacer dans un contexte précis.

Parmi ceux-là, la chape de Saint Louis-d'Anjou, mort en 1297, reste un des plus proches⁴². Ce vêtement liturgique, datant sans doute de l'extrême fin du XIII^e siècle ou du début du XIV^e siècle, est une réalisation de grande qualité, brodé sur une toile de lin. Le fond est brodé au point couché retiré qui dessine des chevrons, et les motifs sont en soie polychrome au point fendu. Les scènes sont toutes enfermées dans des médaillons légèrement ogivaux. La souplesse des corps et les attitudes gracieuses rappellent quelque peu certaines caractéristiques du parement de Jeanne d'Eu. On doit encore remarquer que la Nativité présente sur la chape montre la Vierge couchée à l'orientale. Elle est accompagnée d'autres témoignages

40. VELMANS, 1967, p. 209-235.

41. Ce beau manuscrit a été offert à François 1^{er} par Antoine Eparchos. Le copiste est Kosmas Kamelos. Voir MONDRAIN, 1999, p. 403-418.

42. BREL-BORDAZ, 1983, p. 143-147 et SUR, 2013.

de l'influence byzantine comme la Dormition de la Vierge de type byzantin. La chape de Saint Louis d'Anjou offre donc des marques d'inspiration byzantine sans toutefois avoir un quelconque lien historique avec l'Orient chrétien. En revanche, à la différence des représentations du parement d'Étampes, les voiles des femmes aux plissés bleu clair, sont blancs, ils retombent simplement sur le haut du visage, mais sont aussi parfois noués à l'occidentale, et des mèches claires et ondulées peuvent s'échapper de ce voile sur le front. Le style byzantin n'apparaît pas dans le dessin de cette chape, mais il semble évident que des emprunts ont été faits à l'iconographie chrétienne orientale, probablement par le biais d'enluminures

FIGURE 14. ADORATION DES
MAGES, DÉTAIL DE LA CHAPE DE
SAINT-LOUIS D'ANJOU, D'APRÈS
FRANÇOISE SUR, *LA CHAPE
DE SAINT-LOUIS D'ANJOU*, 2013,
SAINT-MAXIMIN

de manuscrits. Cette œuvre est, on vient de le voir, purement gothique dans son style, voire même maniériste par le traitement des visages, la souplesse des postures, les costumes, le dessin des visages et des chevelures. Cependant, l'influence byzantine transparaît dans les trois scènes de la Nativité, la Dormition de la Vierge et la Descente aux limbes⁴³.

De même que sur l'antependium de Giovanni Conti à Pise, le centre est occupé par un Couronnement de la Vierge qui est absent du parement de la comtesse d'Étampes. Cette scène apparaît dans l'art français vers 1250. Il semble étrange que le parement d'Étampes, dont le cycle iconographique se réfère à l'histoire mariale, ait omis cette image qui en constitue ordinairement le point d'orgue⁴⁴.

43. Le style gothique du parement d'Étampes n'est de loin pas aussi affirmé que sur la chape de saint Louis d'Anjou.

44. L'antependium de Sainte-Marie de Pirna du Musée des arts décoratifs de Prague, œuvre gothique réalisée dans un atelier pragois vers 1350, met aussi le couronnement de la Vierge en valeur dans la niche centrale, entouré de saints. Voir SCHUETTE & MÜLLER-CHRISTENSEN, 1963, p. 21, pl. 232-235.

FIGURE 15. MASSACRE DES INNOCENTS, DÉTAIL DE LA CHAPE DE SAINT-LOUIS D'ANJOU, D'APRÈS FRANÇOISE SUR, *LA CHAPE DE SAINT-LOUIS D'ANJOU*, 2013, SAINT-MAXIMIN

Le parement, autrefois à l'église des Cordeliers de Toulouse, est daté de la fin du XIII^e siècle ou de la première moitié du XIV^e siècle ; il est actuellement conservé au musée Dupuy de cette ville, et a été récemment attribué à un atelier toulousain, mais ayant pu être réalisé à Paris, où se concentrait au XIV^e siècle la production des broderies de haute qualité. Il a été rebrodé au XIX^e siècle, mais la seconde broderie, de qualité bien inférieure, a été enlevée à la Fondation Abegg.⁴⁵

L'époque de la réalisation de la chape de Saint-Louis d'Anjou voit un essor des arts précieux comme l'atteste *Le livre des métiers*, établi en 1268 par Étienne Boileau, prévôt du roi à Paris. Cet ouvrage témoigne de l'abondance de spécialités touchant le luxe et le vêtement, dans cette ville où une corporation de brodeurs obtient son statut dès 1292.

FIGURE 16. MASSACRE DES INNOCENTS, DÉTAIL DE LA CHAPE DE SAINT-LOUIS D'ANJOU, D'APRÈS FRANÇOISE SUR, *LA CHAPE DE SAINT-LOUIS D'ANJOU*, 2013, SAINT-MAXIMIN

45. Voir FLURY-LEMBERG, 1988, n° 79, p. 128-138 et p. 493. Le travail de restauration a principalement conduit à enlever la broderie du XIX^e siècle, ce qui a permis de retrouver

C'est une broderie au point fendu et au point couché en surface sur toile de lin disposée en deux couches superposées (toile plus fine sur le dessus). Nous avons vu précédemment que l'emploi de ce point pour la réalisation du fond est totalement inhabituel, aussi s'est-on posé la question de savoir si ce fond n'avait pas été rebrodé ultérieurement⁴⁶. Les couleurs sont variées et vives.

FIGURE 18. PRÉSENTATION
DE JÉSUS AU TEMPLE, DÉTAIL
DU PAREMENT DE TOULOUSE,
D'APRÈS *LE PAREMENT D'AUTEL
DES CORDELIERS DE TOULOUSE*,
2012, TOULOUSE

FIGURE 17. ADORATION DES
MAGES, DÉTAIL DU PAREMENT
DE TOULOUSE, D'APRÈS *LE
PAREMENT D'AUTEL DES
CORDELIERS DE TOULOUSE*, 2012,
TOULOUSE

Contrairement au parement d'Étampes, l'œuvre est exempte de toute influence byzantine. Elle retrace la vie de la Vierge et celle du Christ de façon détaillée. Les visages sont travaillés en spirale, de même que les drapés, technique habituelle dans l'*opus anglicanum*, mais inexistante sur le parement d'Étampes ainsi que dans la broderie byzantine. On notera que le Baptême du Christ présente

celle d'origine de qualité infiniment supérieure. Cependant, en quelques rares endroits, la broderie du XIX^e siècle a été conservée comme témoignage de l'histoire de la pièce.

46. Voir BREL-BORDAZ, 1983, p. 38-39. Il pourrait aussi y avoir d'autres explications comme la possibilité qu'un brodeur ait pu apprendre la pratique de ce point en Sicile ou dans l'Empire byzantin ou qu'un artisan de ces régions ait travaillé en France. D'autres raisons peuvent être que le point couché simple est un peu plus économique en filé métallique ou plus probablement il a été préféré à Byzance parce qu'il disposait ainsi le filé doré ou argent reflète davantage la lumière et confère plus d'éclat à l'œuvre.

34 L'évolution de la broderie de tradition byzantine en Méditerranée orientale et dans le monde slave (1200-1800)

FIGURE 19. BAPTÊME DU CHRIST,
D'APRÈS *LE PAREMENT*
D'AUTEL DES CORDELIERS
DE TOULOUSE, 2012, TOULOUSE

le Jourdain comme une cloche d'eau, d'inspiration occidentale, à la différence de celui d'Étampes.

L'antependium de Giovanni Conti à Pise, brodé sur soie blanche, est daté par une inscription de 1325. Elle est ainsi légèrement plus récente que le parement d'Étampes.

Le rapprochement entre les deux œuvres avait déjà été opéré dans le passé⁴⁷. Le premier auteur qui a fait état du caractère hybride de ces deux œuvres est l'historien du textile ancien

FIGURE 20. ANTEPENDIUM DE GIOVANNI CONTI, MUSÉE DE L'ŒUVRE DE LA CATHÉDRALE, PISE, D'APRÈS *CHYPRE, ENTRE BYZANCE ET L'OCCIDENT*, LOUVRE, 2012, PARIS

47. BACCI, 2000, p. 351, et SANTANGELO, 1959, p. 18, et 1998, p. 252-254.

Antonino Santangelo en 1959⁴⁸ qu'il attribue à un contexte provincial de fabrication. L'hypothèse d'une réalisation d'outre-mer n'est évoquée alors que dans le cas du parement de Giovanni Conti et elle était parfaitement envisageable en raison de l'histoire de cette œuvre. Celle-ci fut offerte à la cathédrale de Pise par Giovanni Conti, qui fut archevêque de Pise avant d'être transféré à la tête de l'archevêché de Nicosie, à Chypre en 1312, jusqu'à sa mort en 1332. Le donateur avait dédié son geste à la mémoire de sa mère et l'inscription latine permet d'établir, non seulement la date de cette donation, mais elle précise aussi son titre d'archevêque de Nicosie. Giovanni Conti était bien à Chypre à la date de sa donation et il semble bien normal qu'il ait commandé cet antependium dans cette île réputée pour son artisanat, et notamment pour la fabrication des fils d'or dont il est fait grand usage ici. Dans un article magistral, Michele Bacci démontre que l'antependium a bel et bien été réalisé à Chypre⁴⁹. On a d'ailleurs utilisé la technique byzantine de fixation des fils métalliques au point de couchure simple.

Une autre broderie, mélangeant des éléments occidentaux à une iconographie et un travail byzantins, a pu également être attribuée à Chypre : l'antependium offert par Othon de Grandson à la cathédrale de Lausanne ; celui-ci séjourna à Chypre après la perte de Saint-Jean d'Acre (1291) pendant au moins trois ans⁵⁰. La broderie présente

FIGURE 21. ADORATION DES
MAGES, DÉTAIL, ANTEPENDIUM
DE GIOVANNI CONTI, MUSÉE DE
L'ŒUVRE DE LA CATHÉDRALE,
PISE

Photo : Michele Bacci

48. SANTANGELO, 1960, p. 16, écrit, après son étude du parement de Pise, à propos de celui d'Étampes : « On retrouve le même caractère hybride, incapable d'insérer les nouveaux motifs gothiques dans un provincialisme traditionnel ».

49. BACCI, 2000, p. 343-386.

50. Voir MARTINIANI-REBER, 2007, p. 85-89.

des caractéristiques byzantines ; point de couchure simple et absence de points en spirale dans le traitement du visage. Les lignes de points de broderie suivent le modelé des volumes.

L'antependium de Giovanni Conti présente trois scènes communes au parement de Jeanne d'Eu : l'Adoration des mages, détachée de la Nativité qui, contrairement au parement de Sens, subsiste à Pise, la Présentation au temple et la Dormition de la Vierge. À la différence du parement de Jeanne d'Eu, sont encore représentées la Résurrection, l'Ascension et la Pentecôte. L'ensemble de ces scènes se déroule de chaque côté du Couronnement de la Vierge qui occupe tout l'espace central. Le style gothique français, bien perceptible sur cette œuvre, doit être compris en raison de sa production chypriote à l'époque des Lusignan.

FIGURE 22.
PRÉSENTATION AU
TEMPLE, DÉTAIL,
ANTEPENDIUM DE
GIOVANNI CONTI,
MUSÉE DE L'ŒUVRE DE
LA CATHÉDRALE, PISE

Photo : Michele Bacci

FIGURE 23.
DORMITION DE LA
VIERGE, DÉTAIL,
ANTEPENDIUM DE
GIOVANNI CONTI,
MUSÉE DE L'ŒUVRE DE
LA CATHÉDRALE, PISE

Photo : Michele Bacci

La question de la production textile dans le duché d'Athènes

Avait-on les moyens de produire une œuvre comme le parement d'Étampes dans le duché d'Athènes ? La réponse est clairement positive. Tout d'abord, la ville n'a pas résisté à Boniface de Montferrat en 1204, et n'a ainsi souffert ni de perte démographique ni de dégradations affectant son économie. On sait que la capitale réelle du duché est Thèbes, de même qu'à l'époque byzantine elle était la ville la plus importante de la région. Les activités de Thèbes dans la production des tissus de luxe sont bien connues pour les siècles précédents, avec le rapt des ouvriers spécialisés par Roger II de Sicile qui désira ainsi s'approprier leur savoir-faire, en 1146, et le récit de voyage de Benjamin de Tudèle, vingt ans plus tard. Ces données textuelles se sont vérifiées par l'archéologie à Thèbes même, et dans la proche région⁵¹. Les sources écrites attestent aussi la vigueur du commerce des soies avec les commerçants italiens, soit vénitiens, soit génois, et le fait que la production des soieries de Thèbes persiste après la conquête catalane.

Ainsi, une œuvre telle que le parement d'Étampes pourrait provenir d'un atelier monastique ou encore d'un établissement travaillant pour les institutions catholiques. Plusieurs congrégations étaient implantées en Grèce franque ; si les Cisterciens semblent avoir eu la prépondérance, d'autres ordres tels les Bénédictins, les Dominicains, les Franciscains, les Carmélites ou les Augustins étaient également bien implantés⁵².

L'antependium est issu d'un atelier produisant des broderies de qualité avec des matériaux attestant un certain luxe, samit de soie, filés d'argent couvrant, soies de nombreuses couleurs, mais en même temps une économie de moyens visible dans la nécessité d'utiliser plusieurs fragments de soierie afin de pouvoir créer une pièce de dimensions relativement modestes. Ce dernier détail pourrait témoigner de la baisse du tissage de la soie à Thèbes à cette époque⁵³. Cependant, il pourrait également s'agir d'une rupture de stock du type de tissu choisi par le commanditaire, ce qui aurait conduit à ce savant assemblage de trois fragments de samit. Sous la domination latine, Thèbes devait fournir des tissus de soie aux commerçants génois jusqu'au moment de l'essor de l'industrie de la soie à Lucques

51. Pour le contexte dans lequel le parement d'Étampes a pu être produit, on lira KALOPISSI-VERTI, 2007, p. 1-33. Voir DUNN, 2006, p. 38-71.

52. Voir COUREAS, 2015, p. 147-181 et FEDALTO, 1974, p. 72-87.

53. Dans de nombreuses publications, David Jacoby a étudié la production et le commerce des soies en Grèce et notamment à la période franque et à la fin de l'époque byzantine, voir JACOBY, 1994, p. 41-61 et 2000, p. 22-35.

au milieu du XIII^e siècle⁵⁴. Cependant, si cette ville remplace peu à peu Thèbes sur le marché occidental, les soyeux de la capitale du duché d'Athènes n'avaient certainement pas cessé leurs activités durant les décennies suivantes, étant donné la haute qualité de leur production. De même les Péloponnésiens continuaient d'exporter leurs soies en Italie au XIV^e siècle⁵⁵.

La destination de l'antependium d'Étampes

L'antependium pourrait être un objet de dévotion mariale destiné soit à une chapelle, peut-être privée si l'on en croit ses dimensions modestes, soit à un autel marial dans un établissement religieux plus important où il aurait pu avoir un pendant, avec l'histoire du Christ, mais cela est rendu douteux par la présence du Baptême, ou la Passion, pouvant être utilisé pendant le carême par exemple. On remarquera la raideur des attitudes, moins souples, moins maniérées qu'à l'ordinaire dans les broderies gothiques. De plus, il manque une scène principale qui aurait tout son sens chez les catholiques, à savoir le Couronnement de la Vierge. Ici on a un déroulement du cycle iconographique qui correspond davantage à celui des orthodoxes. En comparaison avec les parements occidentaux, celui de la comtesse d'Étampes se distingue par un manque de hiérarchie dans les scènes, pas de figures majeures. Une composition qui s'apparente aux représentations du Dodecaorton, cycle des douze fêtes liturgiques byzantines, sans en emprunter totalement le programme iconographique.

Les arguments qui confortent une production orientale sont de différents ordres, d'un point de vue technique, on a utilisé le point couché non rentré pour la broderie au filé métallique ; la présence, d'une toile de coton est également remarquable. La qualité des filés métalliques et l'usage du fond de soie blanche rappellent le parement chypriote de Giovanni Conti⁵⁶. De même que sur ce dernier, il n'y a pas d'effet de spirale pour le traitement des joues des visages, mais un modelé selon la tradition byzantine. D'un point de vue artistique, nous avons noté les éléments byzantins dans l'iconographie, de même que l'absence de la représentation du Couronnement de la Vierge sur un parement marial. Le programme iconographique comporte des incohérences, notamment l'insertion

54. Voir JACOBY, 2001.

55. *Ibid.*, p. 77.

56. On retrouve aussi cette pratique sur des pièces occidentales (taffetas comme la chape de la Passion à Saint-Bertrand-de-Comminges, ou samit rouge comme la chape de Montiéramey ou celle de la Vierge à Saint-Bertrand-de-Comminges, voir BREL-BORDAZ, 1983, p. 130-136.

curieuse du Baptême du Christ, traits qui sont peut-être dus à la mixité de l'œuvre. On retrouve d'ailleurs ce mélange d'iconographie mariale et de scènes christiques sur le parement de Conti. Par ses différences avec les broderies occidentales et notamment avec la tradition de l'*opus anglicanum*, et par les éléments qui peuvent être attribués à une production orientale, le parement de Jeanne d'Eu, comtesse d'Étampes pourrait bien constituer le premier témoignage d'un *opus atheniense*.

Bibliographie

Ouvrages

BREL-BORDAZ Odile, 1983, *Broderies d'ornement liturgiques, xiii-xiv^e siècles, opus anglicanum*, Nouvelles éditions latines, Paris, 288 p.

BROWN Clare, DAVIES Glyn, MICHAEL Michael, 2016, "English medieval Embroidery, Opus Anglicanum", *Textile History*, 48 (2), 224 p.

CHARTRAIRE Eugène, 1897, *Inventaire du Trésor de l'église primordiale et métropolitaine de Sens*, A. Picard & fils, Sens, 114 p.

CHATZIMICHALIS Angeliki [ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΛΗΣ Αγγελική], 1956, «Τὰ χρυσοκλαβαρικά – συρματέϊνα-συρμακέσικα κεντήματα», *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier à l'occasion du 25^e anniversaire de leur arrivée en Grèce*, tome 2, collection de l'Institut français d'Athènes, n° 93, Athènes, p. 447-499.

FARCY Louis (de), 1890, *La broderie du xi^e siècle jusqu'à nos jours d'après des spécimens authentiques et les anciens inventaires*, Belhomme, Angers.

FLURY-LEMBERG Mechthild, 1988, *Textil-Konservierung im Dienste der Forschung*, Riggisberg-Berne, n°79, 532 p.

FOLDA Jaroslav, 2005, *Crusader art in the Holy Land from the third crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, CUP, Cambridge, 782 p.

GABORIT-CHOPIN Danielle (dir.), 1998, *L'art au temps des Rois maudits : Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, catalogue d'exposition à Paris, Galerie nationale du Grand Palais, 461 p.

- 40** L'évolution de la broderie de tradition byzantine en Méditerranée orientale et dans le monde slave (1200-1800)

HENNEZEL Henri (d'), 1930, *Pour comprendre les tissus d'art*, Hachette, Paris, 236 p., 326 figures.

JOHNSTONE Pauline, 1967, *Byzantine Tradition in Church Embroidery*, Tiranti, London, 144 p.

LEFÈVRE Louis Eugène, 1909, *L'ancien palais royal à Étampes et sa peinture historique*, Alphonse Picard, Paris.

MAGUIRE Henry, 1981, *Art and eloquence in Byzantium*, Princeton University Press, Princeton, 148 p.

MAZZAOUI Maureen Fennel, 1981, *The Italian Cotton Industry in the Latter Middle Ages, 1100-1600*, CUP, Cambridge.

Medieval Pictorial Embroidery, Byzantium, Balkans, Russia, 1991, Exhibition Catalogue of the XVIIth International Congress of Byzantinists, Moscow, August 8-15, 1991, 80 p.

MIGEON Gaston, 1929, *Les arts du tissu*, Librairie Renouard, Paris, 468 p.

MILLET Gabriel, 1947, *Broderies religieuses de style byzantin*, Presses universitaires de France, Paris, 117 p., 216 planches.

MORTARI Luisa, 1963, *Il tesoro della cattedrale di Anagni*, De Lucca, Rome, 126 p.

SASSENAY Fernand (de), 1869, *Les Brienne de Lecce et d'Athènes (1200-1356)*, L. Hachette et cie, Paris, 244 p.

SCHUETTE Marie & MÜLLER-CHRISTENSEN Sigrid, 1963, *La broderie*, Albert Morancé, Paris, 374 p.

SUR Françoise, 2013, *La chape de saint Louis d'Anjou, trésor du xiii^e siècle de l'opus anglicanum, Basilique Sainte-Marie-Madeleine, Saint-Maximin-la-Sainte-Baume*, Somogy éditions d'Art, Paris, 103 p.

SANTANGELO Antonino, 1959, *Tessuti d'arte italiani*, Electa Editrice, Milan ; version française, 1960, *Art italien, Le tissu, du xii^e au xviii^e siècle*, Tisné, Paris, 221 p.

TSOUGARAKIS Nickiphoros & LOCK Peter (éd.), 2015, *A companion to Latin Greece*, Brill, Leyde-Boston, 532 p.

Articles et contributions à des ouvrages

BACCI Michele, 2000, "Tra Pisa e Cipro; la committenza artistica di Giovanni Conti (+ 1332), *Annali della Scuola normale superiore di Pisa*, 4 (2), p. 343-386.

CHATZIMICHALI Angeliki, [ΧΑΤΖΗΜΙΧΑΛΗ Αγγελική], 1956, «Τα χρυσοκλαβάρικα συρματέινα-συρμακέσικα κεντήματα» [Les broderies en chaîne à col d'or], in *Mélanges offerts à Octave et Melpo Merlier à l'Occasion du 25^e anniversaire de leur arrivée en Grèce*, Vol. II, Institut français d'Athènes, Athènes, p. 447-498.

COUREAS Nicholas Savas, "The Latin and Greek churches in former byzantine lands under Latin rule" in TSOUGARAKIS Nickiphoros & LOCK Peter (éd.), 2015, *A companion to Latin Greece*, Brill, Leyde-Boston, 532 p.

DUNN, 2006, « The rise and fall of towns, ports and silk-production in western Beotia : the problem of Thisvi-Kastorion », in JEFFREYS Elisabeth (ed.), *Byzantine style, religion and civilisation, in Honour of Sir Steven Runciman*, CUP, Cambridge, p. 38-71, 494 p.

EDBURY Peter & KALOPISSI-VERTI Sophia, 2007, "Relations between East and West in the Lordship of Athens and Thebes after 1204. Archaeological and Artistic Evidence", in EDBURY Peter & KALOPISSI-VERTI Sophia (eds.), *Archaeology and the Crusades, Proceedings of the Roundtable, Nicosia, 1 February 2005*, Athens, p. 1-33, 209 p.

FEDALTO Giorgio, 1974, "La Chiesa latina di Atene e la sua provincia ecclesiastica, 1204-1456", *Thesaurismata*, 2, p. 72-87.

JACOBY David, 1994, "Silk production in the Frankish Peloponnese: the evidence of fourteenth century surveys and reports", in KALLIGAS Haris, *Travellers and officials in the Peloponnese, descriptions, reports, statistics, in honour of Sir Steven Runciman*, Monemvasiotikos omilos, Monemvasia, p. 41-61

JACOBY David, 2000, "The production of Silk textiles in Latin Greece", in Τεχνογνωσία στη Λατινοκρατούμενη Ελλάδα [Connaissances techniques dans la Grèce sous domination latine], Πολιτιστικό ίδρυμα Ομίλου Πειραιώς [Fondation culturelle du Club du Pirée] p. 22-35, 231 p. ; réimprimé en 2005 in *Commercial exchange across the Mediterranean: Byzantium, the Crusader Levant, Egypt and Italy*, Aldershot XII.

JACOBY David, 1997, "Silk crosses the Mediterranean", in AIRALDI Gabriella, *Le vie del Mediterraneo. Idee, uomini, oggetti (secoli xi-xvi)*, UNIVERSITA DI GENOVA, Genova, p. 55-79, 263 p., réédité in JACOBY David, 2001, *Byzantium, Latin Romania and the Mediterranean*, X, Variorum reprints, Aldershot.

LAFONTAINE-DOSOGNE Jacqueline, 1966-1975, "Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ" in UNDERWOOD Paul, *The Kariye Djami*. Vol. 4 : *Studies in the Art of the Kariye Djami and Its Intellectual Background*, Routledge, p. 195-241, 370 p.

LEFÈVRE Louis Eugène, 1910, « Le parement d'autel de la comtesse d'Étampes au trésor de Sens », *Annales de la Société historique et archéologique du Gâtinais*, vol. 28, p. 1-44.

MARTINIANI-REBER Marielle, 2007, « Une broderie exceptionnelle conservée en Suisse ; l'antependium de Grandson », in CAMPAGNOLO Matteo & MARTINIANI-REBER Marielle (dir.), *Chypre d'Aphrodite à Mélusine, Éclairages archéologiques et historiques*, Skyra, Genève, p. 85-89, 238 p.

MONDRAIN Brigitte, 1999, « Nicolas Myrepse et une collection de manuscrits médicaux dans la première moitié du XIV^e siècle. À propos d'une miniature célèbre du Parisinus gr. 2243 » in GARZYA Antonio & JOUANNA Jacques, *I testi medici greci, tradizione e ecdotica, Atti del III^o Convegno internazionale*, 1997, Napoli, p. 403-418.

MONNAS Lisa, 2017, "The Making of Medieval Embroidery", in BROWNE Claire, DAVIES Glyn, MICHAEL Michael, *English Medieval Embroidery, opus anglicanum*, New Haven, p. 7-24.

- SANDRET L., 1880, « Le testament et codicille de Jeanne d'Eu, comtesse d'Étampes, duchesse d'Athènes, 1388-1389 », *Revue historique nobiliaire et biographique*, 1-2, p. 273-300.
- SCHORTA Regula, 1998, notice in GABORIT-CHOPIN Danielle (dir.), *L'art au temps des Rois maudits : Philippe le Bel et ses fils, 1285-1328*, catalogue d'exposition à Paris, Galerie nationale du Grand Palais, p. 252-254.
- VELMANS Tania, 1967, « Le Parisinus grecus 135 et quelques autres peintures dans les manuscrits grecs à l'époque des Paléologues », *Cahiers archéologiques*, 17, p. 209-235.
- WEILANDT Gerhard, 2010, "Part of the Whole : Medieval Textile Frontals in their Liturgical Context, Standortstudien VI", in WETTER Evelin, *Iconography of Liturgical Textiles in the Middle Ages*, Riggisberger Berichte, Abegg-Stiftung, p. 33-50.