

ACTES  
DU XV<sup>e</sup> CONGRÈS INTERNATIONAL  
D'ÉTUDES BYZANTINES

*ATHÈNES - Septembre 1976*

I



ΑΘΗΝΑΙ 1979











XV<sup>e</sup> CONGRÈS INTERNATIONAL D'ÉTUDES BYZANTINES  
ΙΕ' ΔΙΕΘΝΕΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ



ΔΙΕΘΝΗΣ ΕΝΩΣΙΣ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

ΠΡΑΚΤΙΚΑ  
ΤΟΥ ΙΕ' ΔΙΕΘΝΟΥΣ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ  
ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ

*ΑΘΗΝΑΙ - Σεπτέμβριος 1976*

I

ΧΡΟΝΙΚΟΝ ΤΟΥ ΣΥΝΕΔΡΙΟΥ

\*

ΤΕΧΝΗ ΚΑΙ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΑ

ΑΘΗΝΑΙ 1979

ASSOCIATION INTERNATIONALE DES ÉTUDES BYZANTINES

ACTES  
DU XV<sup>e</sup> CONGRÈS INTERNATIONAL  
D'ÉTUDES BYZANTINES

*ATHÈNES – Septembre 1976*

I

CHRONIQUE DU CONGRÈS

\*

ART ET ARCHÉOLOGIE

ATHÈNES 1979





Imprimerie: K. MICHALAS, S.A. Athènes

## AVANT - PROPOS

*Le XVe Congrès International d'Études Byzantines s'est tenu à Athènes du 5 au 11 septembre 1976 dans les locaux de la Faculté des Lettres de l'Université d'Athènes généreusement mis à la disposition des Congressistes par le Rectorat.*

*Lors du XIVe Congrès c'était Chypre qui avait été désignée comme lieu de rencontre pour le Congrès prochain. Pourtant, dans les circonstances actuelles un tel projet ne pouvant être retenu il a été décidé de se réunir à Athènes, mais Chypre reste toujours sur les rangs en attendant des jours plus heureux.*

*D'une manière plutôt inattendue, le nombre des participants a dépassé largement le millier et le nombre des communications les 400 ce qui ne fut pas sans provoquer un certain «synchronisme» de communications du même ordre — surtout dans la section Art — dans des salles différentes, comme on peut le constater dans les pages consacrées au programme tel qu'il a été réalisé.*

*En effet, nous avons voulu rendre le plus exactement possible les conditions dans lesquelles s'est déroulé ce Congrès et c'est pourquoi nous avons tenté de réunir dans la première partie de ce volume non seulement le programme détaillé des séances du Congrès mais aussi toutes les autres données concernant aussi bien le côté officiel — les séances d'inauguration et de clôture — que les listes des Institutions représentées par pays ainsi que les participants par ordre alphabétique, sans laisser les Instrumenta Studiorum.*

*La préparation de cette partie, travail plutôt ingrat, souffre peut-être de certaines insuffisances ou même de certaines omissions, dues au genre même de sa matière. Nous nous excusons d'avance, mais avec les matériaux que le rédacteur responsable — le secrétaire général du Congrès, M. Chatzidakis — avait à sa disposition, il était impossible de faire mieux.*



*L'ambition des organisateurs du Congrès est toujours de publier dans une série de volumes tous les rapports et co-rapports ainsi que toutes les communications — au moins celles qui ne seront pas publiées entre-temps ailleurs. L'édition de ce premier volume (consacré essentiellement à la section Art et Archéologie) a été rendue possible grâce à la décision de la Société Archéologique d'Athènes de l'insérer dans la série de sa «Bibliothèque» en mettant à la disposition de cette oeuvre non seulement tous les frais mais aussi l'expérience et le dévouement de son service de publication.*

P. ZEPOS

*Président du Comité  
d'organisation du Congrès*

XV<sup>e</sup> CONGRÈS INTERNATIONAL D'ÉTUDES BYZANTINES

CHRONIQUE  
DU  
CONGRÈS

*ATHÈNES 5-11 Septembre 1976*

ATHÈNES 1979





# ASSOCIATION INTERNATIONALE DES ÉTUDES BYZANTINES

★

## BUREAU INTERNATIONAL

*Présidents d'honneur:* A. GRABAR, P. LEMERLE, G. OSTROGORSKY,

† V. LAZAREV.

*Vice-présidents d'honneur:* A. ORLANDOS, ST. RUNCIMAN, A. XYNGO-  
POULOS.

*Président:* D. ZAKYTHINOS.

*Vice-présidents:* D. ANGELOV, H.-G. BECK, M. BERZA, A. DOSTAL,  
H. HUNGER, J. M. HUSSEY, B. LAVAGNINI, D. OBOLENSKY,  
K. WEITZMANN.

*Secrétaire général:* A. PERTUSI.

*Trésoriers:* F. BARIŠIĆ, N. OIKONOMIDÈS.

*Responsable du Bulletin:* H. AHRWEILER.

# XV<sup>e</sup> CONGRÈS INTERNATIONAL D'ÉTUDES BYZANTINES

Athènes, 5 - 11 septembre 1976

*Sous le haut patronage du Président de la République  
Monsieur Constantin Tsatsos*

*Sous les auspices du Ministère de la Culture et des Sciences*

\*

## COMITÉ D'HONNEUR

Const. KARAMANLIS, Président du Conseil des Ministres.

Mgr SÉRAPHHEIM, Archevêque d'Athènes et de toute la Grèce.

N. KRANIDIOTIS, Ambassadeur de Chypre à Athènes.

C. A. TRYPANIS, Ministre de la Culture et des Sciences.

G. RALLIS, Ministre de l'Éducation Nationale et des Cultes.

N. C. LOUROS, Président de l'Académie d'Athènes.

J. THÉODORACOPOULOS, Secrétaire Général de l'Académie d'Athènes.

N. MATSANIOTIS, Recteur de l'Université d'Athènes.

J. DELIYANNIS, Recteur de l'Université de Thessalonique.

S. DAKARIS, Recteur de l'Université de Jannina.

P. SAKELLARIDIS, Recteur de l'Université Technique d'Athènes.

A. C. ORLANDOS, Membre de l'Académie d'Athènes

A. XYNGOPOULOS, Membre de l'Académie d'Athènes.

## COMITÉ SCIENTIFIQUE

*Présidents honoraires:* G. MARIDAKIS, A. ORLANDOS, A. XYNGOPOULOS, membres de l'Académie d'Athènes.

*Président:* P. ZEPOS, membre de l'Académie d'Athènes.

*Secrétaire général:* M. CHATZIDAKIS, Éphore général honoraire des Antiquités.

*Membres:* Prof. J. ANASTASIOU, Université de Thessalonique, Faculté de Théologie. — Prof. ém. N. ANDRIOTIS, Université de Thessalonique, Faculté des Lettres. — Prof. B. ATSALOS, Université de Thessalonique, Faculté des Lettres. — Prof. ém. C. BONIS, Université d'Athènes.

nes, Faculté de Théologie. — Prof. CH. BOURAS, Université Technique d'Athènes, Faculté d'Architecture. — Prof. GR. CASSIMATIS, membre de l'Académie d'Athènes. — Prof. A. CHRISTOPHILOPOULOS, Université d'Athènes, Faculté de Droit. — Prof. Catherine CHRISTOPHILOPOULOU, Université d'Athènes, Faculté des Lettres. — Prof. ém. M. DENDIAS, Université d'Athènes, Faculté de Droit. — Prof. N. DRANDAKIS, Université d'Athènes, Faculté des Lettres. — C. HADJIPSALTIS, Directeur de la Bibliothèque de Phanéroméni à Nicosie, Chypre. — M. KALLIGAS, Directeur honoraire de la Pinacothèque Nationale d'Athènes. — Prof. C. KALOKYRIS, Université de Thessalonique, Faculté de Théologie. — B. KARAGEORGIS, Directeur des Antiquités, Nicosie, Chypre. — Prof. J. KARAYANNOPOULOS, Université de Thessalonique, Faculté des Lettres. — Prof. A. KOMINIS, Université d'Athènes, Faculté des Lettres. — Prof. ém. G. KONIDARIS, Université d'Athènes, Faculté de Théologie. — Prof. ém. EM. KRIARAS, Université de Thessalonique, Faculté des Lettres. — C. KYRRIS, membre du Centre de Recherches Scientifiques, Nicosie, Chypre. — D. LAZARIDIS, Inspecteur général des Antiquités. — Prof. M. MANOUSSACAS, Directeur de l'Institut hellénique de Venise, Directeur du Centre des Recherches Byzantines, Athènes. — Prof. ém. G. MEGAS, Université d'Athènes, membre de l'Académie d'Athènes. — Prof. ém. G. MICHAÏLIDIS-NOUAROS, Université d'Athènes, Faculté de Droit, membre de l'Académie d'Athènes. — Prof. DOULA MOURIKI, Université Technique d'Athènes, Faculté d'Architecture. — Prof. Marie NYSTAZOPOULOU-PÉLÉKIDIS, Université de Jannina, Faculté des Lettres. — Prof. ém. D. PALLAS, Université d'Athènes, Faculté des Lettres. — Prof. N. PANAYOTAKIS, Université de Jannina, Faculté des Lettres. — Prof. N. PANTAZOPOULOS, Université de Thessalonique, Faculté de Droit. — A. PAPAGEORGIOU, Directeur du Musée Archéologique, Nicosie, Chypre. — Th. PAPADOPOULOS, Directeur du Centre de Recherches Scientifiques, Nicosie, Chypre. — Prof. Vassiliki PAPOULIA, Université de Thessalonique, Faculté des Lettres. — Prof. ém. St. PÉLÉKANIDIS, Université de Thessalonique, Faculté des Lettres. — Prof. B. PHEIDAS, Université d'Athènes, Faculté de Théologie. — Prof. A. PHYTRAKIS, Université d'Athènes, Faculté de Théologie. — Prof. ém. L. POLITIS, Université de Thessalonique, Faculté des Lettres. — Prof. ém. J. SONTIS, Université d'Athènes, Faculté de Droit. — A. STRATOS, Byzantiniste. — Prof. ém. B. TATAKIS, Université de Thessalonique, Faculté des Lettres. — Prof. ém. N. TOMADAKIS, Université d'Athènes, Faculté des Lettres. — J. TRAVLOS, Architecte-archéologue. — Prof. agrégé Sp. TROYANOS, Université d'Athènes, Faculté de Droit. — Prof. ém. C. TRYPANIS, Universités d'Oxford et de Chicago, membre de l'Académie d'Athènes. — Prof. P. VOCOTPOULOS, Université de Thessalonique, Faculté des Lettres. — L. VRANOSSIS, Directeur du Centre de Recherches Médiévales et Néo-helléniques. — Prof. Sp. VRYONIS, Université d'Athènes, Faculté des Lettres. — Prof. ém. D. ZAKYTHINOS, Université d'Athènes, membre de l'Académie d'Athènes. — Prof. ém. G. ZORAS, Universités d'Athènes et de Rome.

## COMITÉ D'ORGANISATION

*Président:*

P. ZEPOS, Professeur ém. de l'Université d'Athènes, membre de l'Académie d'Athènes.

*Vice-Président:*

SP. VRYONIS, Professeur à l'Université d'Athènes.

*Secrétaire général:*

M. CHATZIDAKIS, Éphore général honoraire des Antiquités.

*Secrétaire exécutif:*

SP. TROJANOS, Professeur agrégé à l'Université d'Athènes.

*Trésorier:*

L. VRANOSSIS, Directeur du "Centre de Recherches Médiévales et Néo-helléniques" de l'Académie d'Athènes.

*Membres:*

CH. BOURAS, Professeur à l'Université Technique d'Athènes.

N. DRANDAKIS, Professeur à l'Université d'Athènes.

G. ZORAS, Professeur ém. de l'Université d'Athènes.

*Représentant du Ministère de la Culture et des Sciences:*

L. LINARAS. - *Suppléant:* A. BARBARRIGOS.

## SECRÉTARIAT:

Ioanna KOLIAS, membre du "Centre de Recherches Médiévales et Néo-helléniques" de l'Académie d'Athènes.

Théodora MERTIKAS, Maria KAZANAKIS, Christine ANGÉLIDIS.

Responsable pour les publications: Maria A. GAVRILIS.

Secrétaire de l'Exposition de Fresques Byzantines: Thetis XANTHAKI-LIVA

\*

*Les charges du Congrès ont été assumées par*

le MINISTÈRE DE LA CULTURE ET DES SCIENCES  
et l'OFFICE DU TOURISME HELLÉNIQUE.

*Donateurs:* Banque Nationale de Grèce.  
Banque de Grèce.  
Banque de Crédit Foncier.

# ACADÉMIES, UNIVERSITÉS ET AUTRES INSTITUTIONS

## REPRÉSENTÉES AU CONGRÈS

### ALLEMAGNE – République Démocratique

Berlin AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN – ZENTRALDIENST FÜR ALTE GESCHICHTE UND ARCHÄOLOGIE: J. Irmscher, Helga Köpstein.

### ALLEMAGNE – République Fédérale

Heidelberg HEIDELBERGER AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN: P. Classen.

München BAYERISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN: H.-G. Beck.  
— UNIVERSITÄT MÜNCHEN - PHILOSOPHISCHER FACHBE-  
REICH. ALTERTUMSKUNDE UND KULTURWISSENSCHA-  
FTEN: A. Hohlweg.

Münster WESTFÄLISCHE WILHELMS-UNIVERSITÄT: J. Ferluga.  
Athen DEUTSCHES ARCHÄOLOGISCHES INSTITUT: G. Schmidt.

### AUTRICHE

Vienne ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN: O.  
Demus, H. Hunger.  
— INSTITUT FÜR BYZANTINISTIK DER UNIVERSITÄT WIEN:  
H. Hunger.

### BELGIQUE

Anvers UNIVERSITEIT ANTWERPEN: E. de Strycker.  
Bruxelles ACADÉMIE ROYALE DES SCIENCES, DES LETTRES ET DES  
BEAUX-ARTS: M. Leroy.  
— UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES: C. Delvoye.  
— UNIVERSITÉ LIBRE DE BRUXELLES - FACULTÉ DE PHILO-  
SOPHIE ET LETTRES: Lydie Hadermann-Misguich.

### BULGARIE

Sofia AKADEMIE BULGARE DES SCIENCES: D. Angelov, G. Petkova.  
INSTITUT D'ÉTUDES BALKANIQUES: V. Tapkova - Zaimova.

### CANADA

UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL—DÉPARTEMENT D'HISTOIRE:  
N. Oikonomidès.

### CHILE

FAKULTAD DI FILOSOFIA, EDUCATION, CENTRO DE ESTU-  
DIOS BIZANTINOS Universidad de Chile, Santiago: F. Malleros.

### CHYPRE

Nicosie ΒΙΒΛΙΟΘΗΚΗ ΦΑΝΕΡΩΜΕΝΗΣ: Κ. Χατζηψάλτης.  
— ΕΚΚΛΗΣΙΑ ΚΥΠΡΟΥ: 'Α. Μιτσιδης, 'Αθ. Παπαγεωργίου.  
— ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΚΥΠΡΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: Θ. Παπαδόπουλλος, 'Α. Στυλιανοῦ.  
— ΚΕΝΤΡΟΝ ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ: Θ. Παπαδόπουλλος.  
— ΚΥΠΡΙΑΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: Κ. Χατζηψάλτης.

**DANEMARQUE**

ACADÉMIE ROYALE DES SCIENCES ET DES LETTRES:

J. Raasted.

**ESPAGNE**

Barcelona

SOCIETAT CATALANA D'ESTUDIS HISTÒRICS: Alexis E. Solà.

**ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE**

- AMERICAN SCHOOL OF CLASSICAL STUDIES, Athens:  
J. Mc Credie, F. Walton.
- THE MEDIAEVAL ACADEMY OF AMERICA: I. Ševčenco.
- CENTER FOR NEO-HELLENIC STUDIES, Austin, Texas: A. Arnakis, G. Arnakis, P. Pappas.
- YALE UNIVERSITY: D. Geanakoplos.

**FRANCE**

- ASSOCIATION GUILLAUME BUDÉ: J. Irigoin
- COLLÈGE DE FRANCE: G. Dagron
- INSTITUT DE FRANCE, ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS ET BELLES-LETTRES: A. Grabar, P. Lemerle.
- UNIVERSITÉ DE PARIS: Hélène Ahrweiler, M. Balard, J. Bompaire, C. Cahen, J. Grosdidier de Matons, J. Irigoin, J. - P. Sodini.
- ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES: D. Feissel, J.-P. Sodini.

**GRANDE BRETAGNE**

- THE BRITISH ACADEMY: D. Obolensky.
- NATIONAL BRITISH COMMITTEE FOR BYZANTINE STUDIES: Sir Steven Runciman.
- OXFORD UNIVERSITY: C. Mango.
- ROYAL IRISH ACADEMY: D. M. Nicol.

**GRÈCE**

- Athènes ΑΚΑΔΗΜΙΑ ΑΘΗΝΩΝ: 'Ι. Θεοδωρακόπουλος, Γρ. Κασσιμάτης, 'Α. Ξυγόπουλος.
- 'Ακαδημία 'Αθηνών - ΚΕΝΤΡΟΝ ΣΥΝΤΑΞΕΩΣ ΤΟΥ ΙΣΤΟΡΙΚΟΥ ΛΕΞΙΚΟΥ ΤΗΣ ΝΕΑΣ ΕΛΛΗΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΗΣ: Δ. Βαγιακάκος.
  - 'Ακαδημία 'Αθηνών - ΚΕΝΤΡΟΝ ΕΡΕΥΝΗΣ ΤΟΥ ΜΕΣΑΙΩΝΙΚΟΥ ΚΑΙ ΝΕΟΥ ΕΛΛΗΝΙΣΜΟΥ: Λ. Βρανούσης.
  - 'Ακαδημία 'Αθηνών - ΕΛΛΗΝΙΚΟΝ ΙΝΣΤΙΤΟΥΤΟΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΚΑΙ ΜΕΤΑΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ, Βενετία: Μ. Μανούσας.
  - ΑΝΩΤΑΤΗ ΣΧΟΛΗ ΚΑΛΩΝ ΤΕΧΝΩΝ: Μαρίνα Λαμπράκη - Πλάκα, Π. Μυλωνάς.
  - ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ: Μ. Καλλιγής, 'Αν. 'Ορλάνδος.
  - ΕΘΝΙΚΟΝ ΙΔΡΥΜΑ ΕΡΕΥΝΩΝ - ΚΕΝΤΡΟΝ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΕΡΕΥΝΩΝ: Μ. Μανούσας.
  - ΕΘΝΙΚΟΝ ΜΕΤΣΟΒΙΟΝ ΠΟΛΥΤΕΧΝΕΙΟΝ: 'Αρχοντούλα Μουρίκη, Χ. Μπούρας.
  - ΕΘΝΙΚΗ ΠΙΝΑΚΟΘΗΚΗ: Ε. Καραγιάννη, Ε. Μισιρλή, Δ. Παπαστάμος.
  - ΕΠΙΣΤΗΜΟΝΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΑΘΗΝΩΝ: Ν. Τωμαδάκης, Δ. Βαγιακάκος.
  - ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΒΥΖΑΝΤΙΝΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: Ν. Δρανδάκης, Π. Νικολόπουλος.
  - ΜΟΥΣΕΙΟΝ ΜΠΕΝΑΚΗ: Αίμ. Γερούλάνου.

- ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΑΘΗΝΩΝ: Ν. Δρανδάκης  
 — ΧΡΙΣΤΙΑΝΙΚΗ ΑΡΧΑΙΟΛΟΓΙΚΗ ΕΤΑΙΡΕΙΑ: Ί. Τραυλός.
- Thessalonique ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΘΕΣΣΑΛΟΝΙΚΗΣ: Ί. Καραγιαννόπουλος.  
 — ΕΤΑΙΡΕΙΑ ΜΑΚΕΔΟΝΙΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ: Ν. Ἀνδριώτης, Ἀπ. Βακα-  
 λόπουλος, Ί. Βασδραβέλλης.  
 — ΙΔΡΥΜΑ ΜΕΛΕΤΩΝ ΤΗΣ ΨΕΡΣΟΝΗΣΟΥ ΤΟΥ ΑΙΜΟΥ: Ἀ. Βακαλό-  
 πούλος, Δ. Δελιβανής, Ί. Καραγιαννόπουλος, Κ. Μητσάκης, Στ. Πελεκ-  
 νίδης.  
 — ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΘΡΑΚΗΣ: Κ. Κεραμεύς, Λ. Μαυρίδης, Θ. Ξανθό-  
 πούλος.
- Jannina ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΙΩΑΝΝΙΝΩΝ: Ν. Παναγιωτάκης.  
 Crète ΠΑΝΕΠΙΣΤΗΜΙΟΝ ΚΡΗΤΗΣ: Ν. Δρανδάκης, Μ. Μανούσακας, Ν. Πα-  
 ναγιωτάκης.  
 — ΙΕΡΑ ΕΠΑΡΧΙΑΚΗ ΣΥΝΟΔΟΣ ΕΚΚΛΗΣΙΑΣ ΚΡΗΤΗΣ: Σεβ. Μητροπο-  
 λίτης Λάμπης καὶ Σφακίων κ. Θεόδωρος.
- Patmos ΙΕΡΑ ΜΟΝΗ ΠΑΤΜΟΥ: Χρυσόστομος Φλωρεντῆς.
- ITALIE**
- Bologne UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI BOLOGNA - FACOLTÀ DI LET-  
 TERE E FILOSOFIA DELL'ATENEO BOLOGNESE: R. Budriesi,  
 M. Chr. Pelà.
- Milan FACOLTÀ ARCHITETTURA POLITECNICO DI MILANO -  
 CENTRO STUDI E DOCUMENTAZIONE DELLA CULTURA  
 ARMENA: A. Novello, Zekyan.
- Rome ACADEMIA NAZIONALE DEI LINCEI: B. Lavagnini.  
 — ASSOCIAZIONE NAZIONALE PER GLI STUDI BIZANTINI:  
 A. Garzya, S. Impellizeri, B. Lavagnini, G. Schirò.  
 Centre des Études comparées Roma (Gonzano): B. Bertolini, C. Lom-  
 bardi - Giordano, B. Di Salva.  
 — PONTIFICIO ISTITUTO ORIENTALE: P. Stephanou.
- Athènes SCUOLA ARCHEOLOGICA ITALIANA DI ATENE: G. Pugliese  
 Caratelli.
- Palerme ISTITUTO SICILIANO DI STUDI BIZANTINI E NEOELLENI-  
 CI: B. Lavagnini.
- Salerne UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO - ISTITUTO DI  
 FILOLOGIA CLASSICA: I. Gallo.
- JAPON**
- HITOTSUBASHI UNIVERSITY, Tokyo: Kin-Ichi Watanabe.
- PAYS-BAS**
- Amsterdam ACADÉMIE ROYALE DES SCIENCES: G. H. Blanken.  
 — UNIVERSITÉ D'AMSTERDAM: W. F. Bakker, W. G. Brokkaar,  
 A. F. van Gemert.
- Nimègue UNIVERSITÉ CATHOLIQUE: G. J. M. Bartelink.
- POLOGNE**
- UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LUBLIN: L. Bienkowski,  
 E. Zwolski.  
 UNIVERSITÉ DE ŁÓDŹ: H. Evert - Kappesowa.

**ROUMANIE**

- Bucarest ACADÉMIE DES SCIENCES SOCIALES ET POLITIQUES :  
 M. Berza, Zoè Dumitrescu-Buşulenga.  
 — INSTITUT D'ÉTUDES DU SUD-EST EUROPÉEN: M. Berza.  
 — INSTITUT D'HISTOIRE DE L'ART: R. Theodorescu.

**SINAÏ**

IEPA MONH SINA: Σεβ. Ἀρχιεπίσκοπος Σιναίου κ. Δαμιανός.

**SUÈDE**

UNIVERSITÉ D'UPPSALA: L. Rydén.

**SUISSE**

UNIVERSITÉ DE GENÈVE: B. Bouvier.

**YOUGOSLAVIE**

- ACADÉMIE SERBE DES SCIENCES ET DES ARTS: J. Djurić,  
 Sima Cirković.  
 — INSTITUT D'ÉTUDES BYZANTINES: Ivanka Nikolajević.

**URSS**

- Moscou ACADÉMIE DES SCIENCES — INSTITUT D'HISTOIRE, Section  
 de Byzantinologie.  
 — ACADÉMIE DES SCIENCES — INSTITUT D'HISTOIRE DE LA  
 LITTÉRATURE MONDIALE.  
 — ACADÉMIE DES SCIENCES — INSTITUT D'ÉTUDES SLAVES  
 ET BALKANIQUES.  
 — UNIVERSITÉ DE MOSCOU.  
 Leningrad ACADÉMIE DES SCIENCES.  
 — UNIVERSITÉ DE LENINGRAD.  
 — MUSÉE DE L'ERMITAGE.  
 Erevan ACADÉMIE DES SCIENCES — INSTITUT D'HISTOIRE.  
 Tbilisi ACADÉMIE DES SCIENCES.  
 — UNIVERSITÉ DE TBILISI.



## LISTE DES PARTICIPANTS

Augusta ACCONCIA LONGO, Ass. Universitaire, Circonvallazione Appia 69, ROMA, *Italie.*

Myrtali ACHIMASTOU - POTAMIANOU, Éphore des Antiquités Byzantines, rue Dioskouron, 4, ATHÈNES 116, *Grèce.*

P. ADAMIDI - FRASHERI, 3 rue du Lac, 1800 VEVEY, *Suisse.*

Willem J. AERTS, Prof., Université de Groningen, de Savornin Lohmanlaan 37, GRONINGEN, *Pays-Bas.*

Angelos AFROUDAKIS, rue Ermagora 12, Akadimia Platonos, ATHÈNES, *Grèce.*

Hélène AHRWEILER, Prof., Université de Paris, 28 rue Guynemer, 75006 PARIS, *France.*

Gunilla AKERSTRÖM-HOUGEN, Prof. Ass., University of Göteborg, Viktor Rydbergsgatan 32, S-41257 GÖTEBORG, *Suède.*

Blaga ALEKSOVA, Prof., University of Skopje, Filozofski Fakultet, Street 113 no6, SKOPJE, *Yougoslavie.*

John ALEXANDER, Prof. Ass., Queens College, Dpt. of History, CAMBRIDGE, *Grande Bretagne.*

Alexandre ALEXIDZE, Recteur de l'Institut des langues étrangères, 45 av. Tchavtchavadzé, TBILISI, *URSS.*

Margaret Beatrice ALEXIOU, Lecturer, University of Birmingham, School of Hellenic and Roman Studies, BIRMINGHAM B15 2TT, *Grande Bretagne.*

Théologos ALIPRANTIS, Épimélète des Antiquités Byzantines, rue Analipseos 44, ATHÈNES 512, *Grèce.*

Adriano ALPAGO-NOVELLO, Prof., Faculté d'Architecture de Milan, Directeur du Centre d'Études arméniennes, rue Melzi d'Eril 6, MILAN, *Italie.*

Mario AMELOTTI, Prof., Università di Genova, Istituto di Diritto Romano, via Balbi 30, 16126 GENOVA, *Italie.*

Maria ANAGNOSTOPOULOU, rue Skoupha 10, ATHÈNES 136, *Grèce.*

Jean ANASTASSIOU, Prof., Université de Thessalonique, Faculté de Théologie, THESSALONIQUE, *Grèce.*

Maria ANDALORO, Assist., Università di Roma, Piazzale Flaminio 19, ROMA, *Italie.*

Irina ANDREESCU, Dumbarton Oaks, 1703 32nd street, N. W., WASHINGTON D. C. 2007, *USA.*

Nelly ANDRICOPOULOU, rue Omirou 45, ATHÈNES, *Grèce.*

Nicolas ANDRIOTIS, Prof. ém. de l'Université de Thessalonique, rue Logothetou 19, THESSALONIQUE 203, *Grèce.*

Christine ANGELIDI, rue Kifissias 118c, ATHÈNES 607, *Grèce.*

Hélène-Niki ANGELOMATI-TSOUGARAKI, Membre du Centre de Recherches

Médiévales et Néo-helléniques, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, *Grèce.*

Angelos ANGELOPOULOS, Prof., Membre de l'Académie d'Athènes, rue Dionysiou Areo-pagitou et Parthenonos 3, ATHÈNES 402, *Grèce.*

Lycourgos ANGELOPOULOS, THESSALONIQUE, *Grèce.*

- D. ANGELOV, Bd. Christo Kabakčiev 79, SOFIA 11, *Bulgarie*.
- Michael ANGOLD, Lecturer, University of Edinburgh, Dept. of History, William Robertson Building, George Square, EDINBURGH EH8 9JY, *Grande Bretagne*.
- Stjepan ANTOLJAK, Prof., Splitska 4/111, ZADAR, *Yougoslavie*.
- Paulo ANTONACCI, via 3 Madunne, 16, ROMA, *Italie*.
- Hélène ANTONIADIS-BIBICOU, Prof., École Pratique des Hautes Études en Sciences Sociales, 2 rue des Rosiers, 75004 PARIS, *France*.
- Evangelia ANTZAKA, Platia Plastira 9, ATHÈNES 502, *Grèce*.
- Gia Gualberto ARCHI, Prof., Università di Firenze, via Venezia 6, FIRENZE, *Italie*.
- Melina ARCO MAGRI, Istituto di Filologia classica, Università di Messina, 98100 MESSINA, *Italie*.
- Gilbert ARGOUD, Maître Assistant, Université de Saint-Étienne, 56 rue Gambetta, 4200 SAINT-ÉTIENNE, *France*.
- Astérios ARGYRIOU, Maître-Assistant, Institut d'Études Néo-helléniques, Université des Sciences Humaines de Strasbourg, rue Descartes 22, 67084 STRASBOURG, *France*.
- Roxane ARGYROPOULOS-LOUNGHIS, Membre du Centre de Recherches Néo-helléniques, av. Vas. Constantinou 48, ATHÈNES 516, *Grèce*.
- Alexander G. ARNAKIS, Dr., Center for Neo-Hellenic Studies, AUSTIN, Texas 78705, *USA*.
- George G. ARNAKIS, Prof., University of Texas at Austin, 1010 West 22nd Street, AUSTIN, Texas 78705, *USA*.
- Viada AROUTIOUNOVA, Institut d'Histoire, rue Barecamoutian 24g, ARMÉNIE, *URSS*.
- Kyriaki ARSENI, 43 rue de l'abbé Groult, 75015 PARIS, *France*.
- Panayiota ASSIMAKOPOULOU-ATZAKA, Assist., Centre des Recherches Byzantines, Université de Thessalonique, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- Catherine ASSIMIS, rue Arapakis 152, Kallithéa, ATHÈNES, *Grèce*.
- Basile ATSALOS, Prof., Université de Thessalonique, Faculté des Lettres, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- C. C. AVERINČEV, Institut d'Histoire de la Littérature Mondiale, rue Vorovskv, MOSCOU, *URSS*.
- Sofia AVGERINOOU, rue Thiras 61, ATHÈNES 814, *Grèce*.
- Anna AVRAMEA, Dr., rue Raviné 22, ATHÈNES, *Grèce*.
- Gordana BABIĆ, Maître de recherche, Académie Serbe des Sciences et des Arts, Miklošičeva 29, 11000 BEOGRAD, *Yougoslavie*.
- Chota BADRIDZE, Docteur de l'Université de Tbilisi, Docteur 119, Avtchalskoïe Chaussée, TBILISI 89, *URSS*.
- Elka BAKALOVA, Dr., ul. Dobri Voinikov 27, SOFIA, *Bulgarie*.
- Charalambos BAKIRTZIS, Épimélète des Antiquités Byzantines, rue Dim. Gounari 69, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- W. F. BAKKER, Prof., Université d'Amsterdam, Byzantijs-Nieuwegricks sem, Singel 425, AMSTERDAM, *Pays-Bas*.
- Raoul BALADIÉ, Prof., 21 rue Ferdinand Janin, 92340 BOURG-LA-REINE, *France*.
- Michel BALARD, Maître assistant, Université de Paris, 4 rue des Remparts, 94370 SUCY-EN-BRIE, *France*.
- A. BANDY, Prof., Dpt. of Classics, University of California, RIVERSIDE Calif., *USA*.
- Alice BANK, Conservateur au Musée de l'Ermitage, Dvortrovaja nab. 34, 191065 LENINGRAD, *URSS*.

- J. BANKER, The Ohio State University, Dpt. of Music, COLUMBUS OHIO 43215, *USA*.  
 Traudlinde BANNENDORFF, Archéologue, c/o Böhlau Verlag, P.O.B. 167, A-1061 WIEN, *Autriche*.
- Ion BARNEA, Institut d'Archéologie, str. Frimu 11, BUCAREST, *Roumanie*.  
 Giorgio BARONE-ADESI, Assist., Université de Rome, via Mario Itani 127, ROMA 00187, *Italie*.
- Claudia BARSANTI, Assist., Università di Roma, via Archimede 116, ROMA, *Italie*.  
 Gerhardus BARTELINK, Prof., Université catholique de Nimègue, Postweg 152, NIMÈGUE, *Pays-Bas*.
- Hr. M. BARTIKIAN, Institut d'Histoire, rue Barekamoutjan, ERÉVAN, *URSS*.  
 Joëlle BEAUCAMP, Assist., Université de Paris I, 26 avenue Pasteur, 94250 GENTILLY, *France*.
- George S. BEBIS, Holy Cross School of Theology, Hellenic College, 50 Goddard Avenue, BROOKLINE, Mass. 02146, *USA*.
- H.G. BECK, Prof., Willibaldstr. 8d, MÜNCHEN 42, *Allemagne (R.F.)*.  
 John BECKWITH, Dpt. of Ant. Sculpture, Victoria and Albert Museum, LONDON SW7, *Grande Bretagne*.
- Mary N. BEES, Philologue, Philopappou 12, ATHÈNES 401, *Grèce*.  
 Klaus BELKE, Nussdorferstr. 80/3, A-1090 WIEN, *Autriche*.
- O. A. BÉLOBROVA, Institut de la Littérature Russe, quai Makarov 4, LENINGRAD, *URSS*.
- Linus BENAKIS, Dr., Directeur du Centre de Recherche de la Philosophie Grecque, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Jean BERNARDI, Prof., Université "Paul Valéry", Clos St. Jacques, rue mas de Brousse, 3400 MONTPELLIER, *France*.
- Silvio BERNARDINELLO, Assist., Università di Padova, Via Cesare Piovene 22, 35100 PADOVA, *Italie*.
- Gioia BERTELLI, Assist., Università di Roma, via G. Bessarione 8, 00165 ROMA, *Italie*.  
 Luigi BESCHI, Prof., Istituto Universitario Orientale, NAPOLI, *Italie*.
- Caterina BEŠCHI-SPETSIERI, Prof. dell'Università di Lecce, rue Mavromichali 87, ATHÈNES 706, *Grèce*.
- Veselin BEŠEVLEV, Prof., Université de Sofia, L. Karavelov 2, 1000 SOFIA, *Bulgarie*.
- Hans-Veit BEYER, Dr., Österr. Akademie der Wissenschaften, Kommission für Byzantinistik, Postgasse 7-9/1, Stiege I, A-1010 WIEN, *Autriche*.
- Hermenegild M. BIEDERMANN, Prof., Université de Würzburg, Steinbachtal 2, D-8700 WÜRZBURG, *Allemagne (R.F.)*.
- Gerard BLANKEN, Prof., Rossiniflat 108, VOORHOUT 2260, *Pays-Bas*.  
 Francesca BOCCHI, via Mascarella 91, I, 40126, BOLOGNA, *Italie*.
- Anna BOEKE VAN RÛNBACH, 5 Rembrandweg, NOORDWYK, *Pays-Bas*.  
 André BOLVINOS, rue Messolonghiou 87, Vyrion, ATHÈNES, *Grèce*.
- Jacques BOMPAIRE, Prof. à l'Université de Paris-Sorbonne, 16 rue Auguste-Rodin, 92310 SÈVRES, *France*.
- Fanny BONAUTO, 2500 Wisconsin Ave. N. W. apt. 656, WASHINGTON D.C. 20007, *USA*.
- Mara BONFIOLI, Prof., Università di Siena, via Giariunto Carini 11-00152, ROMA, *Italie*.  
 Lady Charlotte BONHAM CARTER, 5 Connaught Square, LONDON W. 2, *Grande Bretagne*.  
 Constantin BONIS, Prof. ém. de l'Université d'Athènes, rue Methymnis 47, ATHÈNES 823, *Grèce*.

- Emmanuel BORBOUDAKIS, Épimélète des Antiquités Byzantines, Musée d'Hérakleion, CRÈTE, *Grèce*.
- G. N. BOTSAROV, Institut d'histoire, Académie des Sciences, rue Oulianov 19, MOSCOU B-36, *URSS*.
- Maria Elisabetta BOTTECCHIA, Dr., via Angarano 88, BASSANO DEL GRAPPA VI, *Italie*.
- Phédon C. BOUBOULIDIS, Prof., rue Agias Lavras 3, ATHÈNES 901, *Grèce*.
- Panagiotis BOUMIS, Dr., Assist., Chrysaphis 8, ATHÈNES 505, *Grèce*.
- Laskarina BOURA, Architecte, rue Euphroniou 25, ATHÈNES 516, *Grèce*.
- Charalambos BOURAS, Prof., École Polytechnique, rue Euphroniou 25, ATHÈNES 516, *Grèce*.
- Calliope BOURDARA, Assist. à l'Université d'Athènes, rue Patission 157, ATHÈNES 814, *Grèce*.
- Bertrand BOUVIER, Prof., Université de Genève, 9 rue de l'Encyclopédie, 1201 GENÈVE, *Suisse*.
- Christin BOWEN, Postgraduate, University of Birmingham, BIRMINGHAM B15 2TT, *Grande Bretagne*.
- Stephan BOYADJIEV, Dr., Maître de recherches, Académie Bulgare des Sciences, 32 Zlaticchi prohod, SOFIA 1408, *Bulgarie*.
- Susan A. BOYD, Dumbarton Oaks, 1703 32nd street N.W., WASHINGTON D.C. 20007, *USA*.
- Ivan BOŽILOV, Dr., Académie Bulgare des Sciences, 22 rue Persenk B1 34 B, SOFIA 1407, *Bulgarie*.
- A. A. BREDIUS, Dr., Dorpsstraat 40, bg 11, HERNEN, *Pays-Bas*.
- St. BREZEANU, Dr. Université de Bucarest, Faculté d'Histoire, BUCAREST, *Roumanie*.
- Robert BROWNING, Prof., University of London, Birkbeck College, Malet Street, LONDON W. C. 1, *Grande Bretagne*.
- Leslie BRUBAKER, 229 Arts II, Bld. Department of Art History, Pennsylvania State University, *University Park*, Penn. 16802, *USA*.
- Anthony A.M. BRYER, Director of the Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, BIRMINGHAM B15 2TT, *Grande Bretagne*.
- Hugo BUCHTHAL, Prof., 22 Priory Gardens, LONDON N, 6, *Grande Bretagne*.
- Hans BUCHWALD, Dr., Obere Gärten 15, Stetten a.d. FRILDERN D-7021, *Allemagne (R.F.)*.
- Roberta BUDRIESI, Prof., Università di Bologna, via Francesco Zanardi 129, BOLOGNA, C.A.P. 40131, *Italie*.
- B. P. BUGOLOV, Institut d'Histoire, Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov, MOSCOU B-36, *URSS*.
- Richard BURGI, Prof. of Slavic Languages and Literatures, Princeton University, 025 E. Pyne, PRINCETON, N.J. 08540, *USA*.
- Richard CAMBER, British Museum, Dept. of Medieval and Later Antiquities, British Museum, LONDON W.C1B 3DG, *Grande Bretagne*.
- Athanasios CAMBYLIS, Universität Hamburg, Mittelwig 9011, D 2000, HAMBURG 13, *Allemagne (R.F.)*.
- Milka ČANAK MEDIC, Dr., Pariske Komune 6/53, BEOGRAD, *Yougoslavie*.
- Mgr. Paul CANART, Biblioteca Vaticana, CITTÀ DEL VATICANO, *Italie*.
- Genoveva CANKOVA-PETKOVA, Maître de recherches, Rakovski, 187a, SOFIA 1000, *Bulgarie*.

- Girolamo CARACAUSSI, Docente, Università di Palermo, via Gen. Cantore 17, 90141 PALERMO, *Italie*.
- Marie G. CARADJA, rue Armis 2, ATHÈNES 612, *Grèce*.
- Antonio CARILE, Prof., Università di Bologna, via Martiri di Fragheto 43, PESARO 61100, *Italie*.
- Pier Giovanni CARON, Prof., Università di Trieste, via Duomo 9, I - 13100 VERCELLI, *Italie*.
- Annemarie Weyl CARR, Ass. Prof., Southern Methodist University, Division of Fine Arts, DALLAS, Texas 75275, *USA*.
- Margaret Gay CARROLL, c/o Dpt. of Classics, University of New England, N.S.W., *Australie*.
- Stefano CARUSO, Assist., Università di Palermo, via Belgio 77, 90146 PALERMO, *Italie*.
- Carla CASETTI BRACH, Bibliotecaria, via Dalmazia 25, 00198 ROMA, *Italie*.
- Grégoire CASSIMATIS, Prof. ém. de l'Université d'Athènes, Membre de l'Académie d'Athènes, rue Phrynichou 18, ATHÈNES 119, *Grèce*.
- Marina CASTELFRANCHI-FALLA, Assist., Università di Roma, via Platone 29, 00136 ROMA, *Italie*.
- Maria CASTELLANO, Grazia., via delle palme 30, 18014 OSPEDALETTI LIGURE (Imperia), *Italie*.
- Guglielmo CAVALLO, Prof., Università di Roma, Istituto di Paleografia, I-00100 ROMA, *Italie*.
- A. A. ČEKALOVA, Section de Byzantinologie, Institut d'Histoire de l'Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov 19, MOSCOU 117036, *URSS*.
- W. CERAN, ul. Nowpolska 11m. 29 91 - 716 ŁÓDŹ, *Pologne*.
- Fernando CEZZI, Prof. Basilica S. Nicola, 70122 BARI, *Italie*.
- Peter CHARANIS, Prof., 105 North Seventh Av., HIGHLAND PARK, N. J. 08904, *USA*.
- Théano CHATZIDAKI-BAHARA, Assistante au Musée Byzantin, rue Héliodorou 2 - 4, ATHÈNES 501, *Grèce*.
- Manolis CHATZIDAKIS, Éphore gén. hon. des Antiquités, rue Démokritou 32, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Dim. CHAVIAROPOULOS, Sakiz ağacı cd. 22/2, Beyoğlu, ISTANBUL, *Turquie*.
- Ion CHITSIMIA, Prof., Université de Bucarest, Alcea Măcinului 8 Bloc D 38, ap. 96, BUCAREST VII, of 66, *Roumanie*.
- Nicolas CHOLEVAS, Architecte, rue Patission 132, ATHÈNES 802, *Grèce*.
- Paolo CHRAMPANIS, via Pavia 1, ROMA, *Italie*.
- Vassilios CHRISTIDES, Prof., Columbia University, Institute on East Central Europe, 420 West 118 street, NEW YORK, N.Y. 10027, *USA*.
- Ménélas CHRISTODOULOU, Centre de Recherches Scientifiques, P.O. Box 1436, NICOSIE, *Chypre*.
- Cathérine CHRISTOPHILOPOULOU, Prof., Université d'Athènes, rue Kavallotti 11, ATHÈNES 402, *Grèce*.
- Criton CHRYSOCHOÏDIS, Centre de Recherches Byzantines, rue Kallidromiou 3, ATHÈNES 144, *Grèce*.
- Evangelos CHRYSOS, Université de Jannina, Faculté des Lettres, JANNINA, *Grèce*.
- Julian CHRYSOSTOMIDES, Lecturer, University of London, Royal Holloway College, Egham Hill, Egham, SURREY TW20 OEX, *Grande Bretagne*.
- W. J. CHURCHILL, M.S.L. University of Toronto, Canada. Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoeellenici, PALERMO, 49 Senior Place, Fairfield, CONNECTICUT 06432, *USA*.

- Igor ČIČUROV, Institut d'Histoire de l'Académie des Sciences, ul. Dm. Uljanova 19, MOSCOU 117036, *URSS*.
- Krijnie CIGGAAR, Thorbeckstraat 47, LEIDEN, *Pays-Bas*.
- Peter CLASSEN, Prof., Université de Heidelberg, Oberer Rainweg 32, D-69 HEIDELBERG-ZIEGELHAUSEN, *Allemagne (R.F.)*.
- C. COHEN, Prof., Université de Paris-Sorbonne, 17 rue de la Sorbonne, 75005 PARIS, *France*.
- Angèle COMNÈNE, 2541 Place de Monceaux, QUÉBEC, *Canada*.
- Fabrizio CONCA, Assist., Università di Milano, Corso di Porta Romana 78, 20122 MILANO, *Italie*.
- Démètre CONOMOS, Dumbarton Oaks, 1703 Thirty-Second Street, WASHINGTON D. C. 2007, *USA*.
- Demetrios CONSTANTELOS, Prof., Stockton State College, POMONA, New Jersey 08240, *USA*.
- Angela CONSTANTINIDES-HERO, 30 Sutton Place, NEW YORK, N.Y. 10022, *USA*.
- Eftalia CONSTANTINIDES, Art Historian, 44 Pasmazoglou Street, Kifissia, ATHÈNES, *Grèce*.
- MARIA CONSTANTOUDAKI, rue Kapodistriou 7, ATHÈNES 908, *Grèce*.
- Carmine COPPOLA, Chargé de paléographie grecque, Université de Salerne, Corso Vittorio Emmanuelle 174, 84100 SALERNO, *Italie*.
- Catherine CORDOULI, Athinon 120, Glyfada, ATHÈNES, *Grèce*.
- Robin CORMACK, Courtauld Institute of Art, 20 Portman sq., LONDON W1H 0BE, *Grande Bretagne*.
- P. CORSI, Assist., Università di Bari, via C. Rosalba 46/b, 70124 BARI, *Italie*.
- Eftichia COURCOUTIDOU-NIKOLAÏDOU, Éphore des Antiquités byzantines, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- Dejanira Silva COURO, 21 Boulevard de Saint-Germain, 75005 PARIS, *France*.
- J. MC CREDIE, American School of Classical Studies, rue Souidias 54, ATHÈNES 140, *Grèce*.
- Ugo CRISCUOLO, Prof. dell'Università di Palermo, Piazza Vesuviana 20, 80053 Castel, Iammare di STABIA-NAPOLI, *Italie*.
- Constantin CRONTS, Prof., Bulevardul Republicii 139, GALATSI, *Roumanie*.
- Georges CRONTS, Prof., rue Iulius Fucik 9, Sector II, BUCAREST, *Roumanie*.
- Irene CROOK, Lector, Classics Dept., University of Bristol, BRISTOL BS8-21, *Grande Bretagne*.
- Mary B. CUNNINGHAM, American School of Classical Studies, rue Souidias 54, ATHÈNES 140, *Grèce*.
- Carolina CUPANE, via Rosolino Pilo 36, 90139 PALERMO, *Italie*.
- Anthony CUTLER, Prof., Dept. of Art History 229 Arts II, The Pennsylvania State University, University Park, PA. 16802, *USA*.
- Gilbert DAGRON, Prof. au Collège de France, 6 avenue du Général Détrie, 75007 PARIS, *France*.
- Mgr DAMIANOS, archevêque du Sinaï, rue Dorylaeou 8, ATHÈNES, *Grèce*.
- Irina DANILOVA, Directeur du Musée des Beaux Arts Pouchkine, Musée des Beaux Arts Pouchkine, Volchonka 13, MOSCOU, *URSS*.
- Claudine DAUPHIN, Dr., rue Vyronos 6, Psychiko, ATHÈNES, *Grèce*.
- Ada DEBIASI-GONZATO, Direttrice dell'Istituto di Studi Bizantini e Neoellenici dell'Università di Trieste, Piazza Insurrezione 10, PADOVA, *Italie*.

- Catherine-Marie-Rose DELAPORTA, rue André Metaxas 2, ATHÈNES 145, *Grèce*.  
 Filia DELEAU, Urbaniste, Maître ès Lettres, 26 rue des Belles Feuilles, 75116 PARIS, *France*.  
 Nicolas DÉLIALIS, Bibliothèque de Kozani, KOZANI, *Grèce*.  
 Doriana DELL'AGATA POPOVA, Lettrice di Lingua bulgara, via Nino Bixio 22, 56100 PISA, *Italie*.  
 Charles DELVOYE, Prof., Université Libre de Bruxelles, avenue des Ortolans 76, B 1170 BRUXELLES, *Belgique*.  
 Otto DEMUS, Prof. ém. de l'Université de Vienne, Kunsthistorisches Institut, Universitätsstrasse 7, A-1010 WIEN, *Autriche*.  
 Basile L. DENTAKIS, Prof., Université d'Athènes, D. Kalapothaki 5, EKALI, *Grèce*.  
 Lazaros DÉRIZIOTIS, Épimélète des Antiquités Byzantines, rue Ogl 2, LARISSA, *Grèce*.  
 P. DIACONU, Institut d'Archéologie, str. Frimu 11, BUCAREST, *Roumanie*.  
 Corneliu DIMA-DRAGAN, Dr., Université de Bucarest, Office 12, C.P. 2047, BUCAREST 7000, *Roumanie*.  
 Photios DIMITRAKOPOULOS, Assist., Université d'Athènes, rue Androutsou 13, Ano Ilioupolis, ATHÈNES 464, *Grèce*.  
 Georges DIMITROKALLIS, Architecte, rue Epeirou 24, ATHÈNES 103, *Grèce*.  
 Ivan DJORDJEVIĆ, Univ. Assistant, G. Jovanova, 9, 11000 BEOGRAD, *Yougoslavie*.  
 Ivan DJURIĆ, Maître des sciences historiques, Université de Belgrade, 22 rue Kataničeva, 11000 BELGRADE, *Yougoslavie*.  
 Vojislav DJURIĆ, Prof., Nevesinjska 21, BELGRADE, *Yougoslavie*.  
 Axinia DJUROVA, Dr., Historienne d'art, ul. Ilija Filipov 52 int. B., SOFIA, *Bulgarie*.  
 R. P. Irénée DOENS, Monastère Bénédictin, B-5395 CHEVETOGNE, *Belgique*.  
 Antonin DOSTÁL, Prof., Brown University in Providence, 905 Washington Street, HOBOKEN, N. J. 07030, *USA*.  
 Aspasia DOUKAKIS, 11 rue Charbonnel, 75013 PARIS, *France*.  
 Nicolas DRANDAKIS, Prof., Université d'Athènes, rue Pyrrou 16, ATHÈNES 506, *Grèce*.  
 Georges DROSSOS, Historien d'Art, rue Pericleous 2, LE PIRÉE, *Grèce*.  
 Phani DROSSOYIANNI, Éphore des Antiquités, rue Pipinou 42, ATHÈNES 813, *Grèce*.  
 Loukia DROULIAS, Centre de Recherches Néo-helléniques, rue Vas. Constantinou 48, ATHÈNES 516, *Grèce*.  
 Alain DUCELLIER, Prof., Université de Toulouse le Mirail, 15 rue Sainte-Claire, 3150 TOULOUSE, *France*.  
 John DUFFY, Assist. Prof., Dumbarton Oaks, 1703 32nd st. N. W., WASHINGTON D. C. 20007, *USA*.  
 Susane DUFRENNE, 11bis, rue Sextius Michel, 75015 PARIS, *France*.  
 Ivan DUJČEV, Prof., ul. Znamenosec 18, SOFIA 16-18, *Bulgarie*.  
 Zoë DUMITRESCU - BUSULENGA, Prof., Vice-Président de l'Académie des Sciences Sociales et Politiques, BUCAREST, *Roumanie*.  
 Demetrius DVOICHENKO-MARKOV, Ass. Prof., Monmouth College, Department of History and Government, WEST LONG BRANCH, N. J. 07764, *USA*.  
 Hannalene EBERHARD, Dr. Phil., Rochusweg 29, 5300 BONN 1, *Allemagne (R.F.)*.  
 Hans EIDENEIER, Prof., Universität zu Köln, Zum Hedelsberg 39, 5000 KÖLN 50, *Allemagne (R.F.)*.  
 Victor H. ELBERN, Prof. Dr., D-1 BERLIN 33, Arnimallee 23-27, *Allemagne (R.D.)*.  
 Vera ELLESSKAIA, Département byzantin de l'Emitage, LENINGRAD, *URSS*.

- Judson J. EMERICK, Ass. Prof., Art Department, Pomona College, CLAREMONT, Calif. 91711. *USA*.
- Gerhard EMRICH, Dr. Ruhr-Universität Bochum, Neugriechische und Byzantinische Philologie, 4630 BOCHUM, GEB. GB, 2 - 144, *Allemagne*.
- Polychronis ENEPEKIDES, Prof., Universität Wien, 1130 Hietzinger Kai 127, WIEN XIII, *Autriche*.
- Gudrun ENGBERG, Prof., Université de Copenhague, Hallingsgade 39, DK-2100 COPENHAGUE, *Danemark*.
- Benoît ENGLEZAKIS, Centre de Recherches Scientifiques, 17 B rue des Doriens, NICOSIE 111, *Chypre*.
- S. T. EREMJAN, Institut d'Histoire, rue Barekamoutjan, ERÉVAN, *URSS*.
- Marcella ERIGINA, Musicologue, ul. Urle 1 m. 25, 02-943 VARSOVIE, *Pologne*.
- Pier ERINGA, Dr., PB 11471, AMSTERDAM, *Pays-Bas*.
- Giuseppe ERMINI, Prof., Università di Perugia, PERUGIA, *Italie*.
- Niki ETZEOGLOU, Epimélète des Antiquités Byzantines, CORINTHE, *Grèce*.
- Clio EXACOUSTOU, P. Tsaldari 237, Kallithéa, ATHÈNES, *Grèce*.
- Semavi EYICE, Prof. Dr., Yazmaci sokağı 28, Bostanci, ISTANBUL, *Turquie*.
- Albert FAILLER, Institut Français d'Études Byzantines, 8 rue François 1er, 75008 PARIS, *France*.
- Giuseppe FALCONE, Docente, Università di Messina, via Frassi, ROCCELLA IONICA (RC), *Italie*.
- Vera von FALKENHAUSEN, Dr., Istituto Storico Germanico, via Aurelia antica 391, 00165 ROMA, *Italie*.
- Sterios FASSOULAKIS, Dr. Assist., Univetsité d'Athènes, rue Ev. Karavia 14, ATHÈNES 906, *Grèce*.
- Giorgio FEDALTO, Prof., Università di Padova, via Gazzera 4, 30174 MESTRE VENEZIA, *Italie*.
- Denis FEISSEL, École française d'Athènes, rue Didotou 6, ATHÈNES 144, *Grèce*.
- Božidar FERJANČIĆ, Prof., Filozofski Fakultet, Čika Ljubina 18-20, BEOGRAD, *Yougoslavie*.
- Jadran FERLUGA, Prof. Dr., Seminar für Byzantinistik der Universität Münster (Westf.), Ludgeristr. 113, 44 MÜNSTER, *Allemagne (R.F.)*.
- Robin FLETCHER, Dr., Trinity College, OXFORD, *Grande Bretagne*.
- Chrysostome FLORENTIS, Monastère de Patmos, PATMOS, *Grèce*.
- Enrica FOLLIERI, Prof., Université de Rome, via Livorno 15, 00162 ROMA, *Italie*.
- B. L. FONKIĆ, Section de Byzantinologie, Institut d'Histoire de l'Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov 19, MOSCOU 117036, *URSS*.
- Mariarosa FORMENTIN, Università di Padova, via Aosta 23, 35100 PADOVA, *Italie*.
- Athanasios FOURLAS, Dr., Seminar für Byzantinistik der Universität Münster (Westf.), Ludgeristr. 113, 44 MÜNSTER, *Allemagne (R.F.)*.
- Théophilos D. FRANGOPOULOS, Écrivain, rue Voukourestiou 27a, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Italo FURLAN, Docente, Università di Padova, PADOVA, *Italie*.
- John GAGE, Lecturer in the History of Art, University of East Anglia, School of Fine Arts and Music, University Plain, Norwich N R4 7TJ, NORWICH, *Grande Bretagne*.
- Ferdinand GAHBAUER, Dr., D-8101 ETTAL, Benediktiner-Abtei, *Allemagne (R.F.)*.



- Liam GALLAGHER, 32 Petherton Rd., LONDON N. E., *Grande Bretagne*.
- G. I. GALLO, Prof., Università degli Studi di Salerno, Istituto di Filologia Classica, SALERNO, *Italie*.
- Ernst GAMILLSCHEG, Dr., Universitätsassistent, 1190 WIEN, Celtesgasse 14, *Autriche*.
- Miltiadis GARIDIS, rue Erecthiou 55, ATHÈNES 402, *Grèce*.
- Nina GARSOIAN, Prof., University of Columbia, 624 Kent Hall, NEW YORK, N. Y. 10027, *USA*.
- Antonio GARZYA, Prof., Università di Napoli, via Pontano 3, I-80122 NAPOLI, *Italie*.
- Paul GAUTIER, Institut Français d'Études Byzantines, 8 rue François Ier, 75008 PARIS, *France*.
- Maria GAVRILIS, rue Germanou Karavagheli 12, ATHÈNES 602, *Grèce*.
- Zaga GAVRILOVIĆ, University of Birmingham, BIRMINGHAM, *Grande Bretagne*.
- Deno GEANAKOPOLOS, Prof., Yale University, History Dpt., NEW HAVEN, Conn. 06524, *USA*.
- Arnold Fr. van GEMERT, Ass. Prof., Byzantijns-Nieuwgrieks sem., Singel 425, AMSTERDAM, *Pays-Bas*.
- Valentin GEORGESCU, Prof., Institut d'Études du Sud-Est Européen, str. I. C. Frimu 9, BUCAREST, *Roumanie*.
- Mahi GÉORGIADOU, rue Stissichorou 8, ATHÈNES 138, *Grèce*.
- Eftimia GEORGIADOU-KOUNTOURA, Assist., Université de Thessalonique, *Grèce*.
- Myrto GEORGOPOULOU-MÉLADINI, Épimélète des Antiquités Byzantines, rue Dérigny 28 - 30, ATHÈNES 104, *Grèce*.
- Émilie GEROULANOS, Musée Benaki, rue Koumbari 1, ATHÈNES 138, *Grèce*.
- Melita EMMANOUEL-GHEROUSSI, rue Koumbari 5, ATHÈNES 138, *Grèce*.
- Démètre GHINIS, Historien du Droit, Membre de l'Association d'Études Byzantines, rue des Cyclamins 4, Hekali, ATHÈNES, *Grèce*.
- Angelos GIANOPOULOS, rue Makrochoriou 9, ATHÈNES 824, *Grèce*.
- Aimilia GIAOURI, Epimélète d'Antiquités Byzantines, rue Omirou 28, Néa-Smyrni, ATHÈNES, *Grèce*.
- Heather GIBSON, Flat 6, 128 Micklegate, YORK, *Grande Bretagne*.
- Marcello GIGANTE, Prof., Università di Napoli, via G. D'Auria 3, I-80129 NAPOLI, *Italie*.
- Vassil GJUZELEV, Université de Sofia, Faculté d'Histoire, SOFIA, *Bulgarie*.
- Dimitri GOFAS, Prof. agrégé, Université d'Athènes, rue Souidias 58, ATHÈNES 140, *Grèce*.
- Haido GOLIA, rue Ypsilantou 16, Maroussi, ATHÈNES, *Grèce*.
- Fausto GORIA, Assist., Université de Turin, Piazza Chironi 6, 10145 TORINO, *Italie*.
- Thalia GOUMA-PETERSON, Prof., The College of Wooster, 394 Edgemoor Place, OBERLIN, Ohio 44074, *USA*.
- Paris GOUNARIDIS, rue Yannoudaki 26, Ilioupolis, ATHÈNES, *Grèce*.
- Georges GOUNARIS, Assist., Université de Thessalonique, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- André GRABAR, Prof., 2 av. Dode de la Brunerie, 75016 PARIS, *France*.
- Eleonora GRAY, Journaliste, Juchgasse 9, 1030 WIEN, *Autriche*.
- Patrick GRAY, 118 Wella street, TORONTO, Ontario, M5 R 1 P3, *Canada*.
- Tamara M. GREEN, Dr. Hunter College, Classics Department, 695 Park Avenue, NEW YORK, N.Y. 10025, *USA*.
- Timothy E. GREGORY, Ass. Prof., The Ohio State University, Department of History, COLUMBUS, Ohio 43210, *USA*.
- Paul GRIGORIOU GARO, écrivain, rue Acharnon 246, ATHÈNES 815, *Grèce*.

- Georges GRINIATSOS, Avocat, Membre du Centre de Recherches de l'Histoire du Droit Hellénique, rue Vassileos Alexandrou 2, Néa Filadelfia, ATHÈNES, *Grèce*.
- Alexander Dmitrievich GRISHIN, Australian National University, Dept. of Slavonic Languages, P.O. Box 4, CANBERRA 2600, *Australie*.
- José GROSIDIER DE MATONS, Prof., Université de Paris, 20 rue Scheffer, 75016 PARIS, *France*.
- Eva GRZELAK, 172 - 32 Highland Avenue Jamaica Estates, NEW YORK 11432, *USA*.
- Anna Maria GUGLIELMINO, via A. Carta 8, CATANIA, *Italie*.
- André GUILLOU, Directeur d'Études à l'École Pratique des Hautes Études en Sciences sociales, 344 rue Saint-Jacques, 75005 PARIS, *France*.
- Miryam GÜMBEL, Aachener Str. 1, 8000 MÜNCHEN 40, *Allemagne (R.F.)*.
- Nicolas GYENES, 43 rue des Écoles, 75005 PARIS, *France*.
- Lydie HADERMANN-MISGUICH, Dr. chargé de cours à l'Université Libre de Bruxelles, 2, Drève des Châtaigniers, Domaine de la Motte, 1488 BOUSVAL, *Belgique*.
- Cornelia HADJIASLANIS, Architecte, rue Mourouzi 1, ATHÈNES, *Grèce*.
- Stamatia HADJINICOLAOU, Patisson 63, ATHÈNES 103, *Grèce*.
- Anna HADJINIKOLAOU-MARAVA, Éphore des Antiquités Byzantines, rue Ivis 16, Paléon Faliron, ATHÈNES, *Grèce*.
- Const. HADJIPSALTIS, Directeur de la Bibliothèque de Phanéroméni, P.O.B. 1637, NICOSIE, *Chypre*.
- Wolfgang HAHN, Dr. Numismatist, Öster. Akademie der Wissenschaften, Kommission für Numismatik, Rotenhauspass 6, -A1090 WIEN, *Autriche*.
- John Frederick HALDON, Centre for Byzantine Studies, University of Birmingham, P.O. Box 363, BIRMINGHAM B15 2TT, *Grande Bretagne*.
- Horst HALLENSLEBEN, Prof. Dr., Universität Bonn, Kunsthistorisches Institut, Regina-Pacis-Weg 1, D53 BONN 1, *Allemagne (R.F.)*.
- Christian HANNICK, Dr., Ass. d'Université, Sauerländerweg 35, D-4400 MÜNSTER, *Allemagne (R.F.)*.
- Mara HARISIADIS, Historien de l'Art, Dobraëma 35, BELGRADE, *Yougoslavie*.
- Dieter HARLFINGER, Dr., Assistentprofessor, Jägerndorfer Zeile 37, 1 MERLIN 45, *Allemagne (R.F.)*.
- Maria Christina HATZIOANNOU, rue Pigassou 13, Paleon Psychikon, ATHÈNES, *Grèce*.
- Hans Wilhelm HAUSSIG, Prof., Universität Bochum, 1000 BERLIN 33, Meisenstr. 14, *Allemagne (R.F.)*.
- Ernest J. W. HAWKINS, 34 Roundwood Way, Banstead, SURREY, *Grande Bretagne*.
- Walter M. HAYES, Prof., Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 59 Queen's Park, CRES-CENT, *Canada*.
- P. HAYTER-KARLIN, 23 rue des Francs, 1040 BRUXELLES, *Belgique*.
- Herman HENNEPHOF, Prof., Université de Leyden, Linnaeuslaan 26, VOORHOUT, *Pays-Bas*.
- Maria HERETI, Secrétaire des Archives Générales de l'État, rue Plastira 52, Nea Smyrni, ATHÈNES, *Grèce*.
- Joseph HERMANS, Dr., Université de Groningen, Turfsingel 21, GRONINGEN 8001, *Pays-Bas*.
- Judith HERRIN, Dr. Historian, 255 Woodstock road, OXFORD, *Grande Bretagne*.
- Paul Bowater HETHERINGTON, 15 Luttrell avenue, LONDON SW 15, *Grande Bretagne*.

Friedrich HILD, Dr., Österr. Akademie der Wissenschaften. TIB-Kommission, Postgasse 7 - 9, 1010 WIEN, *Autriche*.

Beatrysa HIRSZENBERG, Conservateur des monuments, ul. Dolna 2a/25, VARSOVIE, *Pologne*.

Christine HODGETTS, Dr., 91 Cliffe Way, WARWICK, CV34 SJG, *Grande Bretagne*.

Robert HOHLFELDER, Department of History, University of Colorado, BOUDLER, Colorado 80302, *USA*.

Armin HOHLWEG, Prof. Dr., Universität München, Rotwandstr. 45, 8011 BALDHAM, *Allemagne (R.F.)*.

Wolfram HÖRANDNER, Dr., Univ. Ass., Postgasse 7, 1010 WIEN, *Autriche*.

Vera HROCHOVA, Dr., Université de Prague, Na Hroudě 2120/17, 10000 PRAHA, *Tchécoslovaquie*.

Herbert HUNGER, Prof. Dr., Institut für Byzantinistik, Universität Wien, Postgasse 7-9/1, A-1010 WIEN, *Autriche*.

Heinrich HUSMANN, Prof., Dr., Musikwissenschaftliches Seminar der Universität, GÖTTINGEN, *Allemagne (R.F.)*.

J. M. HUSSEY, Em. Prof., University of London, Royal Holloway College, Englefield Green, Egham-SURREY-TW20 OEX, *Grande Bretagne*.

George HUXLEY, Prof., The Queens University, BELFAST 7, *N. Irlande*.

Panayota IKONOMAKI-PAPADOPOULOS, Larissis 63, ATHÈNES 606, *Grèce*.

Dimokratia ILIADOU, rue Dareiotou 1, Kiffissia, ATHÈNES, *Grèce*.

Salvatore IMPELLIZZERI, Prof., Università di Roma, via Fontanitè Arenato 70, 00163 ROMA, *Italie*.

Halil INALCIK, Prof., Dpt. of History, University of Chicago, 1130 East 59th Str., CHICAGO, Illin. 60637, *USA*.

Andréas IOANNIDIS, Archéologue, rue Mithymnis 5, ATHÈNES 807, *Grèce*.

Ion IONESCU, Prof., str. Général Brosteanu 12, Sector I, BUCAREST, *Roumanie*.

Jean IRIGOIN, Prof., Université de Paris, 132 av. Victor-Hugo, 75016 PARIS, *France*.

Johannes IRMSCHER, Prof. Dr., Akademie der Wissenschaften, Nordenstr. 49, 111 BERLIN, *Allemagne (D.R.)*

Tatiana ISMAÏLOVA, Conservateur de l'Emitage, 191065 Musée de l'Ermitage, Drorzo-way a nab 34 LENINGRAD, *URSS*.

David JACOBY, Dpt. of History, The Hebrew University, JERUSALEM, *Israël*.

Michael JACOFF, Ass. Prof., Brooklyn College, The City University of New York 35 W. 87 St., NEW YORK, N.Y. 10024, *USA*.

Andrija JACOVljević, Prof., School of Musik, The Ohio State University, COLUMBUS Ohio 43210, *USA*.

Michael John JEFFREYS, Dr., Dpt. of Greek, University of Sydney, New South Wales 2006, *Australie*.

Titos JOCHALAS, Centre de Rédaction du Dictionnaire historique de la langue grecque moderne, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES, *Grèce*.

Catherine JOLIVET, 108, Bd Exelmans, 75016 PARIS, *France*.

D. R. JORDAN, Ass. Member of the American School of Classical Studies, rue Souidias 54, ATHÈNES 140, *Grèce*.

Vojislav JOVANOVIĆ, Dr. Docent à l'Université de Beograd, Lole Ribara 6/11, 1100 BEOGRAD, *Yougoslavie*.

K. N. JUSBAŠJAN, Académie des Sciences de l'URSS, Institut de l'Orient, quai Dvortso-  
vaja 19, LENINGRAD, URSS.

Zoltan KADAR, Prof. Dr., Szentkirályi u. 35.I.7, H-1088 BUDAPEST VIII, *Hongrie*.

Sotiris KADAS, Assist., Egnatias 152, THESSALONIQUE, *Grèce*.

K. KALAMARTZI-KATSAROU, Collaboratrice de l'Institut Patriarchal pour les études  
Patristiques, Couvent des Vlatadon, THESSALONIQUE, *Grèce*.

Ioli KALAVREZOU-MAXEINER, Ass. Prof., Art Department, University of California,  
405 Hilgard Avenue, LOS ANGELES, Ca. 90024, *USA*.

Jovanka KALIĆ, Prof. Dr., Faculté de Philosophie, Université de Beograd, rue Dobracina  
3, 11000 BEOGRAD, *Yougoslavie*.

Marinos KALLIGAS, ex-Conservateur de la Pinacothèque Nationale, rue Righillis 19,  
ATHÈNES 138, *Grèce*.

Charitomeni KALLIGAS-MICHAILIDOU, Architecte, rue Herodotou 29, ATHÈNES  
136, *Grèce*.

Const. KALOKYRIS, Prof., Université de Thessalonique, Faculté de Théologie, rue  
Prassakaki 12, THESSALONIQUE, *Grèce*.

Sofia KALOPISSI VERTI, Université d'Athènes, rue Kronou 30, Palaion Phaliron, ATHÈ-  
NES, *Grèce*.

Athéna KALOYEROPULOU, archéologue, rue Achaïou 15, ATHÈNES 139, *Grèce*.

Stylios G. KAPSOMENOS, Prof. ém. de l'Université de Thessalonique, rue Angelaki 1,  
THESSALONIQUE, *Grèce*.

Vas. KARAGEORGHIS, Directeur des Antiquités, NICOSIE, *Chypre*.

Simon KARAS, Président de l'Association de la Musique Nationale, rue Ersis 9, ATHÈNES  
707, *Grèce*.

Jeanne KARAYIANNI, Université de Thessalonique, rue Delfon 34, THESSALONIQUE  
360, *Grèce*.

Hélène KARAYANNIS, Pinacothèque Nationale, rue Vas. Constantinou 50, ATHÈNES  
516, *Grèce*.

Jean KARAYANNOPOULOS, Prof., Université de Thessalonique, Faculté des Lettres,  
THESSALONIQUE, *Grèce*.

Sergej Pavlovič KARPOV, Section d'Histoire du Moyen Age, Department d'Histoire, Uni-  
versité de Moscou, MOSCOU V-234, *URSS*.

Apostolos KARPOZILOS, Assist., Université de Thessalonique, rue Adrianoupoleos 8,  
THESSALONIQUE, *Grèce*.

Orsolya KARSAY, Dr. Phil., 1021 BUDAPEST, Versec Sor 15, *Hongrie*.

Anna KARTSONIS, Institute of Fine Arts, New York University, rue Astydamantos, 81,  
ATHÈNES 516, *Grèce*.

Basile KATSAROS, Assist., Université de Thessalonique, rue Lazarou Antoniadou 3, THES-  
SALONIQUE, *Grèce*.

Olga KATSIARDI, rue J. Metaxas 122, Kallithéa, ATHÈNES, *Grèce*.

Eklund KAUKO, Prof. de Music, Chef d'Orchestre, *Finlande*.

Maria KAZANAKIS, rue Manis 6 - 8, ATHÈNES 145, *Grèce*.

A. P. KAŽDAN, Section de Byzantinologie, Institut d'Histoire de l'Académie, rue Dm. Ou-  
lianov 19, MOSCOU 117036, *URSS*.

Georges KECHAGIOGLOU, Assist., Université de Thessalonique, rue Kaukasou 12, Kal-  
lithéa, THESSALONIQUE, *Grèce*.

Victoria KEPETZIS, 9 rue de Valence, PARIS Ve, *France*.

- Richard V. KERR, The University Library, CAMBRIDGE-CB 3 9DR, *Grande Bretagne*.
- Theano KEUSSEOGLOU, rue Stissichorou 8, ATHÈNES, *Grèce*.
- Ernst KIRSTEN, Prof., Université de Vienne, Membre de l'Académie, Dornbacherstr. 25/5, A 1170 WIEN, *Autriche*.
- Ewald KISLINGER, Tunnerweg 2, A-4020 LINZ, *Autriche*.
- Beata KITSIKI-PANAGOPOULOU, Prof., San Jose State University, School of Humanities and Arts, Department of Humanities, SAN JOSE, Ca. 95192, *USA*.
- Ernst KITZINGER, Prof., rm. 2, Busch-Reisinger Museum, CAMBRIDGE, Mass. 02138, *USA*.
- W. Eugene KLEINBAUER, Prof., Department of Fine Arts, Indiana University, BLOOMINGTON, Ind. 47401, *USA*.
- Johannes KODER, Dozent, Institut für Byzantinistik der Universität Wien, Postgasse 7 - 9, A-1010 WIEN, *Autriche*.
- Athena KOLIA-DERMITZAKI, Place Kaliga 3, ATHÈNES 815, *Grèce*.
- Ioanna KOLIAS, Membre du Centre de Recherches Médiévales et Néo-helléniques de l'Académie d'Athènes, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Taxiarchis KOLIAS, rue Nikopoleos 11, ATHÈNES 816, *Grèce*.
- Elias KOLLIAS, Épimélète des Antiquités Byzantines, RHODES, *Grèce*.
- Alexis I. KOMETCH, Chlebozavodskoj proezd 4 - 2 - 108, MOSCOU 115230, *URSS*.
- Athanase KOMINIS, Prof., Université d'Athènes, Faculté des Lettres, rue Klissouras 18, P. Psychikon, ATHÈNES, *Grèce*.
- Gerassimos KONIDARIS, Prof. ém. de l'Université d'Athènes, rue Ippokratous 52 - 54, ATHÈNES 144, *Grèce*.
- Ioannis KONIDARIS, rue Eolou 76, Palaion Phaliron, ATHÈNES, *Grèce*.
- Angélique KONSTANTAKOPOULOU-NOUTSOU, Assistante, Université de Jannina, rue Poulitsa 2, JANNINA, *Grèce*.
- Stavroula KONTOPOULOU, rue Eupolidos 15, Kato Elioupolis, ATHÈNES, *Grèce*.
- Helga KÖPSTEIN, Dr. Phil, Plessner Str. 9, 1193 BERLIN, *Allemagne (R.D.)*
- Jojislav KORAĆ, Prof. à l'Université de Beograd, Dositejeva 1, 11080 ZEMUN, *Yougoslavie*.
- Georges KOSTARAS, Docteur en Droit, rue Stentoros 12, ATHÈNES 512, *Grèce*.
- Marie KOSTI, Assistante, Université de Jannina, Faculté des Lettres, JANNINA, *Grèce*.
- Elena KOTZEVA-ARNAOUDOVA, Institut des Beaux Arts, rue Rakovski 187, SOFIA 1000, *Bulgarie*.
- Hélène KOUKKOS, Dr. Historien, rue Dorylaïou 36, ATHÈNES 602, *Grèce*.
- John KOUMOULIDES, Prof., Department of History, Ball State University, MUNCIE, Indiana 47306, *USA*.
- Aphrodite KOURIA, Archéologue, rue Herodou Attikou 11, ATHÈNES 138, *Grèce*.
- Dicran KOUYMJIAN, Dr. Prof., American College in Paris c/o Kapoian, 43 Boulevard Victor, 75015 PARIS, *France*.
- Jovan KOVAČEVIĆ, Prof., Université de Belgrade, Knez Sime Markovića 9, 11000 BELGRADE, *Yougoslavie*.
- Théodore KOZYRIS, avocat, rue Omirou 50, ATHÈNES, 135, *Grèce*.
- Caroline KREIDL-PAPADOPOULOU, Dr. Assist. à l'Université, Histoire de l'Art, Seiden-gasse 27, A-1070 WIEN, *Autriche*.
- Barisa KREKIC, University of California, LOS ANGELES, *USA*.
- Démètre KREKOUKIAS, Centre de Rédaction du Dictionnaire historique de la langue grecque, rue Dion. Aréopagitou 37, ATHÈNES 403, *Grèce*.

- Ludmilla KRESTAN, Dr. Phil., Österr. Akademie der Wissenschaften, Dr. Ignaz-Seipel-Platz 2, A-1010 WIEN, *Autriche*.
- Emmanuel KRIARAS, Prof. ém. de l'Université de Thessalonique, rue Angelaki 1, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- Katerina KRIKOS, School of Hellenic and Roman Studies, University of Birmingham, BIRMINGHAM, B15, 2TT, *Grande Bretagne*.
- V. V. KUĆMA, Section de Byzantinologie, Institut d'Histoire de l'Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov 19, MOSCOU 11 7036, *URSS*.
- KURBATOV, Professeur d'histoire. Université de Leningrad, LENINGRAD, *URSS*.
- Irena KWIATKOWSKA, Prof., Université de Cracovie, ul. Jaracza 8 m. 6, 3L-143 KRAKOW, *Pologne*.
- Vassilios KYRIAKOPOULOS, Prof., Université de Thessalonique, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- Anastasia-Maria KYRIAKOPOULOU, Archéologue, rue Samara 47, Palaion Psychikon, ATHÈNES, *Grèce*.
- Costas KYRRIS, Centre de Recherches Scientifiques, P.O.B. 1436, NICOSIE, *Chypre*.
- Marylène LAFFINEUR-CREPIN, Université de l'État à Liège, Avenue des Platanes 8c, bte 342, B-4920 EMBOURG, *Belgique*.
- Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, Prof. à l'Université de Louvain, avenue A. Huysmans 87, bte 6, B-1050 BRUXELLES, *Belgique*.
- Carl V. F. LAGA, Prof. à l'Université Catholique de Louvain, Gelrodesteenweg 70, B-3110 ROTSELAAR, *Belgique*.
- Alexandre-Phédon LAGOPOULOS, Prof., Université de Thessalonique, 5 rue Methymnis, ATHÈNES 807, *Grèce*.
- Angélique LAÏOU, Prof., Rutgers University, Rutgers College, History Department, NEW BRUNSWICK, New Jersey, *USA*.
- Elias LALAOUNIS, rue Panepistimiou 6, ATHÈNES, *Grèce*.
- Anna LAMBRAKI, rue Anagnostopoulou 3, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Marina LAMBRAKI-PLAKA, Professeur, École des Beaux Arts, rue Patission 42, ATHÈNES 147, *Grèce*.
- Stylios LAMPAKIS, rue Kyprou 36 - 42, ATHÈNES 512/1, *Grèce*.
- Odyseus LAMPSIDIS, Dr. Phil., rue Zakynthou 54, ATHÈNES 812, *Grèce*.
- Const. LAPPAS, Membre du Centre de Recherches Médiévales et Néo-helléniques de l'Académie d'Athènes, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Reyhan LARIMER, Architecte, 6725 Anderson street, PHILADELPHIA, Pa. 19119, *USA*.
- Maria LASARI, Archéologue, rue Polygnoutou 2, Plaka, ATHÈNES, *Grèce*.
- Jean LASSUS, Prof. ém. de la Sorbonne, Maisongoutte-Loubassine AIX-EN-PROVENCE, *France*.
- Bruno LAVAGNINI, Prof., Istituto Siciliano di Studi Bizantini e Neoellenici, via Noto 34, 90141 PALERMO, *Italie*.
- Renata LAVAGNINI, Assist., Università di Palermo, via Noto 34, 90141 PALERMO, *Italie*.
- Gaetano LAVERMICOCCA, Assist., Università di Bari, via Carulli 102, 70122 BARI, *Italie*.
- Sir John LAWRENCE, 24 St Leonard's Terrace, LONDON SW3, *Grande Bretagne*.
- Démètre LAZARIDIS, Inspecteur général des Antiquités, Ministère de la Culture et des Sciences, rue Aristidou 14, ATHÈNES, *Grèce*.

- Pavlos LAZARIDIS, Éphore des Antiquités Byzantines, Musée Byzantin, rue Vassilissis Sophias 22, ATHÈNES 139, *Grèce*.
- Miroslav LAZOVIĆ, Conservateur au Musée d'Art et d'Histoire, case postale 395 CH 1211 GENÈVE 3, *Suisse*.
- Jacques LEFORT, C.N.R.S., 180 rue de Tolbiac, 75013 PARIS, *France*.
- Paul LEMERLE, Prof. ém. au Collège de France, 84 rue Vergniaud, 75013 PARIS, *France*.
- André LEMPEROS, Avocat, rue Adonidos 15, ATHÈNES 816, *Grèce*.
- Pietro Luigi LEONE, via Carlo Alberto, n. 32, 75015 PISTICCI (Matera), *Italie*.
- Maurice LEROY, Prof. à l'Université, avenue du Roi-Chevalier 30, 1200 BRUXELLES, *Belgique*.
- Alice LEROY-MOLINGHEN, Prof. à l'Université, Avenue du Roi-Chevalier 30, 1200 BRUXELLES, *Belgique*.
- Kenneth LEVY, Prof., Dpt. of Music, Princeton University, PRINCETON, N. J. 08540, *USA*.
- Mgr. Pierre L'HUILLIER, Prof. à l'Université catholique de Paris, (I.S.E.O.), 11 rue Darwin, 75018 PARIS, *France*.
- Avra LIAKOS, Prof. of Art History, Northern Illinois University, 800 Russell Rd., DEKALB ILL. 60115, *USA*.
- Dimitris LIAKOS, Prof. of Art History, Northern Illinois University, 800 Russell Rd., DEKALB ILL. 60115, *USA*.
- Zoe LIČENOSKA, Historienne de l'Art, rue Lazar Ličenoski 25, SKOPJE, *Yougoslavie*.
- Strachimir Nikolov LICHEV, Prof. Dr., Institut d'Histoire, Tchapaev Bloc 9, quartier "Geo Milev", SOFIA, *Bulgarie*.
- Vera LIHAČEVA, Prof. of the Academy of Arts, LENINGRAD, *URSS*.
- Ralph-Johannes LILIE, Dr. Phil. Nordendstr. 22, 8 MÜNCHEN 40, *Allemagne (R.F.)*
- Stamatina LINO, rue Ithakis 40, ATHÈNES 813, *Grèce*.
- G. G. LITAVRIN, Institut de Balkanologie, rue Troubnikouski 30a, MOSCOU, *URSS*.
- Euthymios LITSAS, Institut Patriarcal des Études Patristiques, Monastère Vlatadon, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- Enrico LIVREA, Prof. à l'Université, via B. Gerretti 43, 00167 ROMA, *Italie*.
- Myriana LJUBINKOVIĆ, Prof. sorska Kolonija, Račkoga 6, 1100 BEOGRAD, *Yougoslavie*.
- Johannes LOKIN, H. W. Mesdagstraat 74, GRONINGEN, *Pays-Bas*.
- Clara LOMBARDI-GIORDANO, Musicienne-musicologue, viale Mazzini 10, 00045 GEN-ZANO di ROMA, *Italie*.
- Maria LORDKIPANIDZE, Prof. à l'Université de Tbilisi, rue J. Čarčaradze I, TBILISI, *URSS*.
- Télémaque LOUNCHIS, Dr., Membre du Centre des Recherches byzantines, rue Vas. Constantinou 48, ATHÈNES 516, *Grèce*.
- Aspasie LOUVIS, rue Vrassidou 100, SPARTE, *Grèce*.
- John LOWDEN, Courtauld Institute of Art, 20 Portman Sq., LONDON W. 1., *Grande Bretagne*.
- Anthony LUTTRELL, Department of History, Royal University of Malta, MSIDA, *Malte*.
- Paul MAGDALINOS, Saint Andrews University, S. Andrews Fife, Scotland, *Grande Bretagne*.
- Henry E. MAGUIRE, Assist. Professor, Harvard University, Buschreisinger Museum, CAMBRIDGE, Mass. 02138, *USA*.
- Riccardo MAISANO, Prof., Université de Calabre, via Cimarosa 37, 80127 NAPOLI, *Italie*.

George P. MAJESKA, Ass. Prof., University of Maryland, COLLEGE PARK, Maryland 20742, *USA*.

Roy MAKRIDES, Prof., 256 Slade Str., Belmont MASS. 02178, *USA*.

Jovanka MAKSIMOVIĆ, Dr., Université de Beograd, 10 Osmana Djikica, BEOGRAD, *Yougoslavie*.

Ljubomor MAKSIMOVIĆ, Dr., Faculté de Philosophie, Augusta Cesarca 8, 11080 ZEMUN, *Yougoslavie*.

John Louis MALKOWSKI, Lecturer in early Christian Subjects, Sacred Heart School of Theology, 7335 S. Lovers Lane Rd, HALES CORNERS, WI 53130, *USA*.

Fotios MALLEROS, Facultad di Filosofia, Education, Centro de Estudios Bizantinos, Universidad de Chile, SANTIAGO, *Chile*.

Chryssa MALTEZOU, Dr., Membre du Centre de Recherches Byzantines, Alexandrou Soutsou 11, ATHÈNES 134, *Grèce*.

Kyriaki MAMONI, Dr., rue Momferatou 37, ATHÈNES 701, *Grèce*.

Const. MANAPHÈS, Prof., Université d'Athènes, Faculté des Lettres, rue Hippocrates 33, ATHÈNES 144, *Grèce*.

Fabrizio MANCINELLI, Dr., Direzione Musei Vaticani, VATICANO, *Italie*.

Gheorghe MANDRESCU, Dr., Muséeographe, Roumanie.

Cyril MANGO, Prof., Exeter College, OXFORD, *Grande Bretagne*.

Triantafyllitsa MANIATI, Assistante, Université d'Athènes, rue Kifissias 85, ATHÈNES 606, *Grèce*.

Sabato MANNA, Prof., Basilica S. Nicola, 70122 BARI (I), *Italie*.

Hélène MANOLESSOU, Épimélète des Antiquités Byzantines, rue Polygnoutou 2, ATHÈNES 116, *Grèce*.

Man. MANOUSSACAS, Prof., Directeur de l'Institut Hellénique des Études Byzantines et Postbyzantines de Venise, Istituto Ellenico, Castello 3412, VENEZIA, *Italie*.

Ekaterina MANOWA, rue Venelin 24, 1000 SOFIA, *Bulgarie*.

Marie MANTOUVALOU, Syllogos "Parnassos", Plateia Hagiou Georgiou Karitsi, ATHÈNES, *Grèce*.

Stavros MARAGOUDAKIS, Université d'Athènes, rue Thivon 492, N. Liossa, ATHÈNES, *Grèce*.

Lila MARANGO, Musée Benaki, rue Koumbari 1, ATHÈNES, *Grèce*.

Lucia MARCHESELLI-LOUKAS, TRIESTE, *Italie*.

Athanase MARCOPOULOS, Membre du Centre de Recherches Byzantines, rue Ifikratous 7, ATHÈNES 507, *Grèce*.

Giorgio MARCOU, Prof., Pontificio Istituto Orientale, via C. Rasponi 19, ROMA 00162, *Italie*.

Tassos MARGARITOF, Peintre Restaurateur, rue 25e Martiou 25, Chologos, ATHÈNES, *Grèce*.

Georges MARIDAKIS, Prof. ém. de l'Université d'Athènes, Membre de l'Académie d'Athènes, rue Thiras 60, ATHÈNES 814, *Grèce*.

Temily MARK-WEINER, Souidias 54, ATHÈNES 140, *Grèce*.

Stojan MASLEV, Dr., Institut d'Histoire, rue Tchapaev bloc 9, quartier "Geo Milev" SOFIA, *Bulgarie*.

Eleftheria MASSALI, rue Kokkerel 7, Ano Kypseli, ATHÈNES, *Grèce*.

Euthymios MASTROKOSTAS, ATHÈNES, *Grèce*.

Franca MASTROPIERRO, Prof., Accademia di Belle Arti di Firenze, via Pier Capponi 81, 50132 FIRENZE, *Italie*.



- Thomas F. MATHEWS, Prof., Institute of Fine Arts, I East 78th. St., NEW YORK, N.Y. 10021, *USA*.
- Elsie MATHIOPOULOU, Lector, Philologisches Se. der Universität Bonn, 53 BONN, Am Hof (le Hauptgebäude), *Allemagne (R.F.)*.
- Jane Timken MATTHEWS, Dr. Art Historian, 51 Main Str., STONINGTON, Conn., *USA*.
- Léonidas MAVROMATIS, C.N.R.S. 25 rue Pierre et Marie Curie, 94200 IVRY, *France*.
- I. P. MEDVÉDEV, Section d'histoire du Moyen Age, Institut d'Histoire, rue Petrozavodskaja, LENINGRAD, *URSS*.
- Georges MEGAS, Prof. ém. de l'Université d'Athènes, Membre de l'Académie d'Athènes, rue G. Iakovidou 26, ATHÈNES 905, *Grèce*.
- Arthur H. S. MEGAW, 4 - 6 rue Anapiron Polemou, ATHÈNES 140, *Grèce*.
- B. A. MENAÏLO, Institut d'Histoire, Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov 19, MOSCOU B-36, *URSS*.
- Aristote MENTZOS, Assist., Université de Thessalonique, Faculté des Lettres, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- Constantina MENTZOU, Dr., Assist., Université d'Athènes, rue Pouloupoulou 10, ATHÈNES 306, *Grèce*.
- Erasmus MERENDINO, Dr., via Agrigento 50, 90141 PALERMO, *Italie*.
- Georg MERGL Kapodistriou 17, Chalandri, ATHÈNES, *Grèce*.
- Theodora MERTIKAS, rue Valaoritou 1, Chalandri, ATHÈNES, *Grèce*.
- Hélène METREVELI, Institut des Manuscrits, rue Z. Rouchadze 1, TBILISI (Georgie), *URSS*.
- John MEYENDORFF, Prof., Fordham University, 372 Scarsdale Road, TUCKAHOE, NY. 10707, *USA*.
- Alberto MEZZASOMA, via Lorenzini 25, PERUGIA, *Italie*.
- Georges MICHAELIDÈS-NOUAROS, Prof. à l'Université d'Athènes. Membre de l'Académie d'Athènes, rue Lycabettou 25, ATHÈNES 135, *Grèce*.
- Myron MICHAÏLIDIS, Éphore des Antiquités Byzantines, rue Polygnoutou 2, ATHÈNES 116, *Grèce*.
- Maria MICHALAKI, Archéologue, Service archéologique de Rhodes, rue Astrous 82, ATHÈNES, *Grèce*.
- Eugénie MICHALOPOULOU, rue Kléomenous 34, ATHÈNES, *Grèce*.
- Niki MICHALOU-ALEVISOU, Archéologue, rue Polygnoutou 2, ATHÈNES 116, *Grèce*.
- Livia MIGLIARDI-ZINGALE, Assistente di Diritto Romano, Salita-S. Barnaba 2 L E/15, *Italie*.
- H. MIHAESCU, Prof., Institut d'Études Sud-Est Européennes, str. Frimu 9, BUCAREST, *Roumanie*.
- Rade MIHALJČIĆ, Docent, Université de Beograd, Nevesinjska 21, 11000 BEOGRAD, *Yougoslavie*.
- Pavle MIJOVIĆ, Archeološki Institut, Knez Mihailova 35, BEOGRAD, *Yougoslavie*.
- Petar MILJKOVIĆ-PEPEK, Prof. Universitaire, Eksperimentalna 4/II-8, Karpuš 91000 SKOPJE, *Yougoslavie*.
- Fanny MILKOVA, Université de Sofia, Faculté de Droit, 15 Boul. Rousski, SOFIA, *Bulgarie*.
- Mariane MILLA, rue Themistokleous 19, Amaroussion, ATHÈNES, *Grèce*.
- Marin MINCU, Prof. Universitario, via Principe Amedeo 48, TORINO, *Italie*.
- Elpidio MIONI, Prof., Università di Padova, Riv. Paleocapa 72 B. PADOVA, *Italie*.
- Maria MIRASYEZIS, rue Polytechniou 10, ATHÈNES 103, *Grèce*.

Dionyssia MISSIOU, Assist., Université de Thessalonique, rue Baltadorou 5, THESSALONIQUE, *Grèce*.

Kariofilis MITSAKIS, Prof., Directeur de l'Institut des Études Balkaniques, rue Delfon 5, THESSALONIQUE, *Grèce*.

André MITSIDIS, Centre de Recherches Scientifiques, P.O. Box 1436, NICOSIE, *Chypre*.

Ann MOFFATT, Dr., Lecturer, Australian National University GPO Box 4, CANBERRA ACT 2600, *Australie*.

Jordache MOLDOVEANU, Dr., Bd. Republicei 86, ap. 33, BUCAREST 3, *Roumanie*.

Rosemary MORRIS, Dpt. of History, University of Manchester, MANCHESTER, *Grande Bretagne*.

Emm. MOSCHONAS, Librairie "Endochora", rue Solonos 62, ATHÈNES 135, *Grèce*.

Nicolas MOSCHONAS, Centre de Recherches Byzantines, rue Vas. Constantinou 48, ATHÈNES 501/1, *Grèce*.

J. MOSSAY, Prof., Université Catholique de Louvain, 8, rue de Profondsart, B-1342 LIMLETTE, *Belgique*.

Nana-Melina MOURGOULIA, Historien, ul. Lenina 63, Kv. 1 TBILISI, GRUZ, *URSS*.

Doula MOURIKI, Prof. à l'École Polytechnique, rue Vasiléos Constantinou 40, ATHÈNES 516, *Grèce*.

Evanghelos MOUTSOPOULOS, Prof., Université d'Athènes, Faculté des Lettres, rue Ypsilantou 40, ATHÈNES 140, *Grèce*.

Nikolas MOUTSOPOULOS, Prof., Université de Thessalonique, Avenue Kennedy 19, THESSALONIQUE, *Grèce*.

Marlia MUNDELL, St. Anne's College, OXFORD, *Grande Bretagne*.

Joseph MUNITIZ, Université Catholique de Louvain, Bliide Inkomsstraat 27, 3000 LOUVAIN, *Belgique*.

Maria Anna MUSICESCU, Institut d'Études Sud-Est Européennes, str. Frinu 9, BUCAREST, *Roumanie*.

Paul M. MYLONAS, Prof. à l'École Supérieure des Beaux Arts, rue Psylla 6, ATHÈNES 118, *Grèce*.

Anna Maria MYTHESIUS, 72 Helena Road, NORDWICH NR2 3B2, Norfolk, *Grande Bretagne*.

Peter NAGEL, Dr., Martin Luther University, Emil Abderhalden str. 9, 402 HALLE I SAALE, *Allemagne (R.D.)*.

Bezalel NARKISS, The Hebrew University of Jerusalem, Givat Ram, JERUSALEM, *Israël*.

P. A. NASLIEDOVA, Section de Byzantinologie, Institut d'Histoire de l'Académie, rue Dm. Oulianov 19, MOSCOU 117036, *URSS*.

Dumitru NASTASE, Centre de Recherches Byzantines, rue 3 Septembriou 45, ATHÈNES 103, *Grèce*.

Petre S. NASTUREL, Dr., C.N.R.S., 7 rue Jeanne d'Arc, 92130 ISSY-LES-MOULINEAUX, *France*.

Susan NEESS, Skt. Jakobs Gade 3, DK 2100, COPENHAGEN, *Danemark*.

Robert S. NELSON, Dumbarton Oaks, Center for Byzantine Studies 1703 32nd St., WASHINGTON D.C. 20007, *USA*.

Vasso NERANTZI-VARMAZI, Assist., Université de Thessalonique, THESSALONIQUE, *Grèce*.

Constantine NIARCHOS, Exeter College, OXFORD, *Grande Bretagne*.

Robert van NICE, Dumbarton Oaks 1703, 32nd St. N. W., WASHINGTON, D. C. 20007, *USA*.

Donald M. NICOL, Prof., University of London, King's College, Strand, LONDON WC2R 2LS, *Grande Bretagne*.

Georges NICOLACOPOULOS, Ingénieur, rue Parthénonos 32, ATHÈNES 452, *Grèce*.

Corina NICOLESCU, Dr., Chaussée Pantelimon n. 309, Bl. VIII, escalier B, ap. 70, BUCAREST III.-c.p. 3247/of. 24, sect. III, *Roumanie*.

Costantino NIKAS, Prof., Università di Napoli, Viale Maria-Cristina di Savoia 2/c, NAPOLI, *Italie*.

Ivanka NIKOLAJEVIĆ, Institut d'Études Byzantines, Knez Mihailova 35/III, BEOGRAD *Yougoslavie*.

Theodor NIKOLAOU, Dozent Dr. an der Universität Bonn, Mechlenburger str. 1, 5202 HENNEF, 1, *Allemagne (R.F.)*.

Panayotis NIKOLOPOULOS, Conservateur à la Bibliothèque Nationale, rue Agiou Meletiou 182, ATHÈNES 220, *Grèce*.

Irina NODIA, Institut de l'Orient, Guramišvili 4, 380062 TBILISI, *URSS*.

Per Jonas NORDHAGEN, Prof., Istituto di Norvegia, 33 viale XXX Aprile, 00153 ROMA, *Italie*.

Marie NYSTAZOPOULOU-PÉLÉKIDIS, Prof. à l'Université de Jannina, rue Salamanga 2, JANNINA, *Grèce*.

Dimitri OBOLENSKY, 29 Harbord Rd., OXFORD, *Grande Bretagne*.

Paolo ODORICO, via Adige 28, 33100 UDINE, *Italie*.

Mando OECONOMIDES-CARAMESSINI, Éphore des Antiquités, Conservateur du Cabinet des Médailles, rue Tositsa 1, ATHÈNES 147, *Grèce*.

Nicolas OIKONOMIDÈS, Prof., Département d'Histoire, Université de Montréal, MONTRÉAL, *Canada*.

Jean-Marie OLIVIER, Institut de Recherches et d'Histoire de Textes, 135 Bd Allemane, 95100 ARGENTEUIL, *France*.

Kevin O'NOLAN, University College Dublin, Dept. of Classics, Marieville, Shankill, Co DUBLIN, *Irlande*.

Anastase C. ORLANDOS, Prof. ém. de l'Université d'Athènes. Membre de l'Académie d'Athènes, rue Koubari 2, ATHÈNES 138, *Grèce*.

M. A. ORLOVA, Institut d'Histoire, Académie des Sciences, Dm. Oulianov 19, MOSCOU 117036, *URSS*.

Kupa A. OSSIPOVA, Section de Byzantinologie, Institut d'Histoire de l'Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov 19, MOSCOU 117036, *URSS*.

Z. V. OUDALTSOVA, Section de Byzantinologie, Institut d'Histoire de l'Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov 19, MOSCOU 117036, *URSS*.

Lydia Koster den OUTER, Breitnerlaan, 452, DEN HAAG (LA HAYE), *Pays-Bas*.

Asher OVADIAH, Prof., Dept. of Classical Studies and Art History, Tel-Aviv University, RAMAT-AVIV, *Israël*.

Maria PALERMOU, Sp. Trikoupi 108, LE PIRÉE, *Grèce*.

Démètre PALLAS, Prof. ém., rue Philotiou 11 - 15, ATHÈNES 811, *Grèce*.

Nicolas PANAGIOTAKIS, Prof. à l'Université de Jannina, rue Salamanga 2, JANNINA *Grèce*.

Maria PANAYIOTIDÈS, École Philosophique, Université d'Athènes, ATHÈNES, *Grèce*.

- Branko PANOV, Prof. Universitaire, Kej 13 Noemvri, Kula IV/32, SKOPJE, *Yougoslavie*.
- Nafsika PANSELINOÛ, Assist. à l'École des Beaux Arts, rue Peloponnissou 9, ATHÈNES 621, *Grèce*.
- Nikolas PANTAZOPOULOS, Prof., Université de Thessalonique, Faculté de Droit, THES-SALONIQUE, *Grèce*.
- S. PAPADAKI-OKLAND, Titou Georgiadou 95, HIRAKLION (Crète), *Grèce*.
- Adamantia PAPADAKIS, Assist. à l'Université de Jannina, rue Ymittou 135, ATHÈNES 506, *Grèce*.
- Georges PAPADIMITRIU, Membre du "Centre de Recherches Médiévales et Néo-hellé-niques de l'Académie d'Athènes", rue Komna Traka 3, ATHÈNES 802, *Grèce*.
- Théodore PAPADOPOULLOS, Directeur du Centre de Recherches Scientifiques, P.O. Box 1436, NICOSIE, *Chypre*.
- Jeannette PAPADOPOULOS, via Vito Actale 12, ROMA, *Italie*.
- Stylios PAPADOPOULOS, Prof., Faculté de Théologie, Université d'Athènes, P. Nirvana 3, N. Psychiko, ATHÈNES, *Grèce*.
- Pinelopi PAPADOPOULOU-STATHIS, Membre du Centre de Recherches Médiévales et Néo-helléniques, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Athanasios PAPAGEORCHIOU, Conservateur, Service Archéologique, Musée de Chy-pre, NICOSIE, *Chypre*.
- Hélène PAPAÏLIOPOULOU-PHOTOPOULOU, Ass. à l'Université d'Athènes, rue Se-melis 14 - 16, ATHÈNES 621, *Grèce*.
- Anna PAPAMICHAEL, Membre du Centre de Recherches du Folklore Hellénique, rue Plapouta 3, ATHÈNES 707, *Grèce*.
- Dimitra PAPANIKOLAOU, rue Ippokratous 160, ATHÈNES 705, *Grèce*.
- D. PAPASTAMOS, Pinacothèque Nationale, rue Vas. Constantinou 50, ATHÈNES 516, *Grèce*.
- S. J. PAPASTAVROU, Peterhouse, Cambridge University, CAMBRIDGE, *Grande Bre-tagne*.
- Dorothea PAPASTRATOU, rue Antiphilou 2, ATHÈNES 612, *Grèce*.
- Evangelia PAPATHEOFANOUS, Archéologue, Musée archéologique, RHODES, *Grèce*.
- Vassiliki PAPOULIA, Prof., Université de Thessalonique, Faculté des Lettres, THESSALO-NIQUE, *Grèce*.
- Patrick H. PAPPAS, Dr., Center for Neo-Hellenic Studies, 4005 24th Street, LUBBOCK Texas 79410, *USA*.
- Aristea PARISIS, rue Loukianou 20, LARISSA, *Grèce*.
- Christine PASCHOS, rue Kronou 21, P. Phaliron, ATHÈNES, *Grèce*.
- St. PASCU, Prof., membre de l'Académie de la R.S. de Roumanie, calea Victoriei 125, BUCAREST, *Roumanie*.
- Kostadinka PASKALEVA-KABADAIEVA, Conservateur, Galerie des Beaux-Arts, rue Moskovska 6, SOFIA, *Bulgarie*.
- Aristide PASSADEOS, Prof. à l'École Théologique Orthodoxe de Halki, rue Tešvikiye 75/1 Maçka, ISTANBUL, *Turquie*.
- Mina PATERAKI-GAREFI, Assist. au Centre de Recherches Byzantines, rue Arch. Oiko-nomidi 1, 40 Ekklesies, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- Thomas S. PATTIE, Dept. of Manuscripts, British Library (Reference Division), Great Russel Str., LONDON WC1B 3DG, *Grande Bretagne*.
- Maria Cristina PELA, Assist., Università di Bologna, Piazza di Porta San Mamolo 1, 40136 BOLOGNA, *Italie*.

- Stylianios PELEKANIDES, Prof., Institut d'Études de la Péninsule d'Aimos, rue Tsimiski 45, THESSALONIQUE, Grèce.
- Elly PELEKANIDOU, Centre de Recherches byzantines, Université de Thessalonique, rue Proxenou L. Coromilas 47, THESSALONIQUE, Grèce.
- Charalambos PENNAS, Musée de Kavala, KAVALA, Grèce.
- Anne PENNINGTON, Lady Margaret Hall, OXFORD, Grande Bretagne.
- Joé PENNYBACKER, Wadham College, OXFORD, Grande Bretagne.
- Nicolas Gabriel PENTZIKIS, Peintre, écrivain, rue Vassilissis Olgas 197, THESSALONIQUE 207, Grèce.
- Lidia PERRIA, Assist., Università di Roma, via Paola Falconieri n. 82, 00152 ROMA, Italie.
- Agostino PERTUSI, Prof., via C. Salutati 10, MILANO, Italie.
- Urs PESCHILOW, c/o Deutsches Archäologisches Institut, Sira Selvi 123, Taksim, ISTANBUL Turquie.
- Guy PETHERBRIDGE, Conservator of Medieval Manuscript Materials, Rodnor House Studio, Holmbury St. Mary, SURREY, Grande Bretagne.
- Sreten PETKOVIĆ, Prof., Université de Beograd, Faculté de Philosophie, Cika Ljubina 18, 11000 BEOGRAD, Yougoslavie.
- Gisela PETROPOULOU, rue Alopekis 24, ATHÈNES 139, Grèce.
- Ph. PETSAS, Prof., rue Greg. Palamas 6, THESSALONIQUE, Grèce.
- Marco PETTA, Abbazia Greca di Grottaferrata, 00046 GROTTAFERRATA (Roma), Italie.
- Anna PHILIPPIDOU - BRAAT, 1 rue Claude Bernard, 75005 PARIS, France.
- André PHYTRAKIS, Prof., Université d'Athènes, Faculté de Théologie, ATHÈNES, Grèce.
- Dimitra PICRAMENOU, Centre de Recherches Néohelléniques, Vass. Constantinou 48, ATHÈNES 516, Grèce.
- Comnini PIDONIA, Assist. au Centre de Recherches Byzantines, rue G. Theocharis 2, THESSALONIQUE, Grèce.
- Adriana PIGNANI, Assist., Università di Napoli, via Mezzocannone 119, 80134 NAPOLI, Italie.
- Elisabeth PILTZ, Lecteur à l'Université, Dagermansgatan, Institut de l'Histoire de l'Art, Domkyrkoplan 7, S-75220 UPPSALA, Suède.
- Emilio PINTO, Università di Messina, via Duomo 33, 80138 NAPOLI, Italie.
- K. PIOTROVSKAJA, Section d'Histoire du Moyen Age, Institut d'Histoire, rue Petrozuvodskaja, LENINGRAD, URSS.
- Const. PITSAKIS, Juriste, rue Alcibiade 128, LE PIRÉE, Grèce.
- G. H. PLANTERS, Académie Royale des Sciences, AMSTERDAM, Pays-Bas.
- Zenobie PLOUMBI, Philologue, Bibliothécaire, rue Athinogenous 2, ATHÈNES 506, Grèce.
- O. U. PODOBIEDOVA, Dr., Institut d'Histoire de l'Art, Kozioukiz per 5, MOSCOU K 9, URSS.
- Gerhard PODSKALSKY, Prof. Dr., Offenbacher Landstr. 224 D-6000 FRANKFURT M 70, Allemagne (R.F.).
- Linos POLITIS, Prof. ém. de l'Université de Thessalonique, rue Angelaki 1, THESSALONIQUE, Grèce.
- Lucia POLITIS, Archéologue, rue D. Plakentias 58, ATHÈNES 605, Grèce.
- Louisa POLYCHRONIADIS, Restauratrice d'antiquités, Kerassountos 8, ATHÈNES, Grèce.

- G. V. POPOV, Institut d'Histoire, Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov 19, MOSCOU B-36, *URSS*.
- O. S. POPOVA, 2<sup>e</sup> Tverskaja-jamskaja 54/3, Kv. 23, 12 5047 MOSCOU, *URSS*.
- Andrzej POPPE, Prof., Université de Varsovie, Gdanska 2, 79, 01-633 VARSOVIE, *Pologne*.
- Jean-Christian POUTIERS, Service Culturel de l'Ambassade de France, SOFIA, *Bulgarie*.
- Luben PRACHKOV, Maître de Conférence à l'Académie des Beaux-Arts, 21-B bul. Tolbouchin, SOFIA - 42, *Bulgarie*.
- Sophie PRACHKOV, SOFIA, *Bulgarie*.
- Annie PRALONG, 26 rue Roux-Alphéran, 13100 AIX-EN-PROVENCE, *France*.
- Giancarlo PRATO, Ass. dell'Università di Venezia, via R. De Visiani 13, 35100 PADOVA, *Italie*.
- Günter PRINZING, Dr., Wissenschaftlicher Ass., Melcherstr. 20, D-44 MÜNSTER, *Allemagne (R.F.)*.
- Petros PROTONOTARIOS, Docteur en Médecine, Byzantiniste, rue Patriarchou Ioakim 45, ATHÈNES 461, *Grèce*.
- Thomas PROVATAKIS, Université de Thessalonique, rue Agapinou 4, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- Niki PSARRAKI, Archéologue, rue Ypsilantou 99 - 101, LE PIRÉE, *Grèce*.
- V. PUČKO, Iskustvoved, naustnij sotrudnik muzeja, ul. Lenina 104, Oblastnoj chudožesvennij muzei, 248610 KALUGA, *URSS*.
- G. PUGLIESE-CARATELLI, Scuola Archeologica Italiana, rue Amalias 56, ATHÈNES 119, *Grèce*.
- Jorgen RAASTED, Dr. Phil., Svanevej 12, DK - 4000 ROSKILDE, *Danemark*.
- Borislav RADOJČIĆ, Prof., Académie Serbe des Sciences et des Arts, Knez Mihailova 35, BEOGRAD, *Yougoslavie*.
- Ninoslava RADOŠEVIĆ, Institut d'Études Byzantines, Knez Mihailova 35, BEOGRAD, *Yougoslavie*.
- Démètre RAITSANOVSKY, Conservateur des manuscrits et des icones au Patriarcat, ISTANBUL, *Turquie*.
- Rodolphe RALLIS, rue Vas. Georgiou B 15, ATHÈNES 516, *Grèce*.
- Aspasia RAPTAKI-KOURENTA, Archéologue, rue Polygnotou 2, ATHÈNES 116, *Grèce*.
- Zagorka RASOLKOSKA - NIKOLOVSKA, Historien d'Art, rue Gančo Hadžipanzov 26, 91000 SKOPJE, *Yougoslavie*.
- Dimitri RAYCANOVSKI, Umit sokak 5/8 Heybeliada, ISTANBUL, *Turquie*.
- Diether REINSCH, Dr. Phil., Grunewaldstr. 18, D-1000 BERLIN 62, *Allemagne (R.F.)*.
- Jean RICHARD, Prof., Université de Dijon, Doyen Honoraire, 12 rue Pelletier de Chambure, 21000 DIJON, *France*.
- Margaret Jean RIDDLE, University of Melbourne, Fine Arts Dpt., Parkville 3052, MELBOURNE, *Australie*.
- A. B. RINDINA, Institut d'Histoire, Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov 19, MOSCOU B-36, *URSS*.
- Georges RODOLAKIS, Membre du Centre de Recherches de l'Histoire du Droit hellénique de l'Académie d'Athènes, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Théodora ROGAN, Dr. en Histoire d'Art et d'Archéologie, rue Neophytou Vamva 3, ATHÈNES 138, *Grèce*.
- Const. ROMAIOS, Prof. à l'Université d'Athènes, rue Agnoston Martyron 30, Néa Smyrni, ATHÈNES, *Grèce*.

- Isidora ROSENTHAL-KAMARINEA, Prof. Dr., Ruhr-Universität, Neugriechische und Byzantinische Philologie, BOCHUM, Geg., G.B. 2/145, *Allemagne (R.F.)*.
- Vincenzo ROTOLO, Prof., Università di Palermo, via Cilea 99, PALERMO 90144, *Italie*.
- Lea ROUSSOPOULOU, rue Lycavitou 43, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Sir Steven RUNCIMAN, Member of the British Academy, Elshiesfields, Lockerbie, DUMFRIESSHIRE, Écosse, *Grande Bretagne*.
- Lennard RYDÉN, Doctent à l'Université d'Upsal, Gropgränd 2 AIII, 752 35 UPPSALA, *Suède*.
- Marina SACOPOULO, 47 avenue Félix Faure, 75015 PARIS, *France*.
- Ausilia SAIJA, Assist., Università di Messina, via Colapesce, isol. 480/A MESSINA, *Italie*.
- Maria SAKELLARIADOU, rue Phokylidou 15, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Michel SAKELLARIOU, Prof. à l'Université de Thessalonique, Faculté des Lettres, rue Méandrou 9, ATHÈNES 612, *Grèce*.
- Meletios SAKKOULIDIS, Prêtre, Kadirga Liman Cad. No 21, Kumkapi, ISTANBUL, *Turquie*.
- A. A. SALTYSKOV, Institut d'Histoire de l'Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov 19, MOSCOU B-36, *URSS*.
- Valentina ŠANDROVSKAJA, Musée de l'Ermitage, 191065 LENINGRAD, *URSS*.
- Hélène SARANDI, Assist. à l'Université d'Athènes, rue Heyden 31, ATHÈNES 104, *Grèce*.
- Irinî SARKIS-MORFOPOULOS, 10 Mitchell Place 7AB NEW YORK, N.Y. 10017, *USA*.
- Georges SAVIDIS, Professeur, Faculté des Lettres, Université de Thessalonique, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- Const. SCAMPAVIAS, rue Démocritou 5, ATHÈNES 134, *Grèce*.
- Iaroslav N. ŠČAPOV, Institut d'Histoire de l'Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov 19, 117036 MOSCOU, *URSS*.
- Constantina SCARMOUTSOU, Archéologue, rue Polygnoutou 2, ATHÈNES 166, *Grèce*.
- Helmut Wilhelm SCHALLER, Dr., Slavisches Institut der Universität München, Libellenstr. 31/11, 8 MÜNCHEN 45, *Allemagne (R.F.)*.
- Bjarne SCHARTAU, Ørnevej 28, DK-ODENSE, *Danemark*.
- H. J. SCHELTEMA, Prof. Dr. de l'Université, Hooge der A 8, GRONINGEN, *Pays-Bas*.
- Giuseppe SCHIRÒ, Prof., Università di Roma, via Appia Nuova 96, ROMA, *Italie*.
- Doerte SCHLOLAUT, Meierstr. 11, D 3055 STOLZENAU 1, *Allemagne (R.F.)*.
- Gurdrun SCHMALZBAUER, Dr. Phil., Lerchenweg 46, D-463-BOCHUM, *Allemagne (R.F.)*.
- Pia SCHMID, Dr., Ludwig von Nagelstr. 3, 8033 KRAILLING, *Allemagne (R.F.)*.
- G. SCHMIDT, Deutsches Archäologisches Institut, rue Pheidou 1, ATHÈNES 142, *Grèce*.
- Peter SCHREINER, Dr. Doz., Mörchingerstr. 29, 1000 BERLIN 37, *Allemagne (R.F.)*.
- Martina SCHWAIGERT, Magister Artium, Deutschhausstr. 42, D-3550 MARBURG, *Allemagne (R.F.)*.
- Doger David SCOTT, University of Melbourne, Department of Classical Studies, Parkville, 3052, MELBOURNE, *Australie*.
- Jane Ayer SCOTT, Fogg Art Museum, Harvard University, CAMBRIDGE Mass. 02138, *USA*.
- Hélène SEFERLIS-BEES, Byzantiniste, rue Philopappou 12, ATHÈNES 401, *Grèce*.
- Werner SEIBT, Dr., Österreich. Akademie der Wissenschaften, Institut für Byzantinistik, A-1010 WIEN, Postgasse 7-9/1, *Autriche*.
- Démètre SÉRÉMÉTIS, Dr. en Droit, rue Aristotelous 8, THESSALONIQUE, *Grèce*.

Milan Pavel SESAN, Prof., Dr. en Théol. et Philos, str. 1er Mai 12, 2400 SIBIU, *Roumanie*.  
 Maria SESTRIMSKA, Chimique-restaurateur, KUSTENDIL-MUSEUM, Archeologi, *Bulgarie*.

Ihor ŠEVČENKO, Prof. of Byzantine History and Literature, 6 Follen Street, CAMBRIDGE Mass. 02138, *USA*.

Basile SFYROÉRAS, Prof. à l'Université d'Athènes, Membre du Centre de Recherches Médiévales et Néo-helléniques de l'Académie d'Athènes, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, *Grèce*.

Andrew SHARF, Prof. of History, Department of General History, Bar-Ilan University, RAMAT-GAN, *Israël*.

Jonathan SHEPARD, Dr. of Philos., Selwyn College, CAMBRIDGE, *Grande Bretagne*.

Philip SHERRARD, Katounia, LIMNI (Eubée), *Grèce*.

Franziska E. SHLOSSER, McGill University, MONTREAL, *Canada*.

Anghelos SIAGAS, Architecte, rue Thomopoulou 3 et Mélétiou Riga 14, ATHÈNES 407, *Grèce*.

Stavroula SIDERI, rue Xanthippou 76, Cholargos. ATHÈNES, *Grèce*.

Anastasia SIFONIOU-KARAPA, Dr. en Histoire du Droit, Membre du Centre de Recherches de l'Histoire du Droit Hellénique de l'Académie d'Athènes, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, *Grèce*.

Dejanira SILVA COUTO, 21 bd. de Saint-Germain, 75005 PARIS, *France*.

Dieter SIMON, Prof. Dr., Altkönigstr. 10, 6000 FRANKFURT, *Allemagne (R.F.)*.

Karin Marina SKAWRAN, Prof. Dr., University of South Africa, P. O. Box 392, PRETORIA 0001, *South Africa*.

John SMEDLEY, 1 Lonsdale Square, LONDON NI 1IEN, *Grande Bretagne*.

E. S. SMIRNOVA, Institut d'Histoire, Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov 19, MOSCOU B-36, *URSS*.

Ole Langwithz SMITH, Lindealle 5, 8230 ÄBYHÖJ, *Danemark*.

Kenneth SNIPEs, Ass. Prof., Murphey Hall, Department of Classics, University of North Carolina, CHAPEL HILL, N. Carolina 27514, *USA*.

Carolyn S. SNIVELY, American School of Classical Studies, rue Soudias 54, ATHÈNES 140, *Grèce*.

Jean-Pierre SODINI, École française d'Athènes, rue Didotou 6, ATHÈNES 144, *Grèce*.

Irina SOKOLOVA, Conservateur de Numismatique, Dworcowaja nab. 34, Gosudarstwenij Ermitage, LENINGRAD D-65, *URSS*.

Alexis E. SOLÁ I FARRÈS, Prof. Ass. à l'Université de Barcelona, Camèlies 44, BARCELONA 12, *Espagne*.

Dimitrios SOPHIANOS, Membre du Centre de Recherches Médiévales et Néo-helléniques de l'Académie d'Athènes, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, *Grèce*.

Maria SOTIRIOU, Musée Byzantin, av. Vassilissis Sophias 22, ATHÈNES 139, *Grèce*.

Jeanne-Daphné SOULIS, rue Euphroniou 24, ATHÈNES 516, *Grèce*.

Euthymios SOULOYANNIS, Dr. ès Lettres, Membre du Centre de Recherches de l'Histoire de l'Hellénisme Contemporain, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, *Grèce*.

Peter SOUSTAL, ÖAW KOMM. F. TIB, Postgasse 7 - 9, A-1010 WIEN, *Autriche*.

Giuseppe SPADARO, Prof., Università di Catania, via S. Maria del Rosario 23, CATANIA, *Italie*.

Maria Dora SPADARO, Dr., via Caronda 207, CATANIA, *Italie*.

Ioannis SPATHARAKIS, Dr., Research Fellow of Z. W. O., Koekoeksplaats 4, LEIDEN, *Pays-Bas*.



- Paul SPECK, Dr. Universitätsdozent, Weiherweg 62 b, D — 8031 GRÖBENZELL, *Allemagne (R.F.)*.
- Jean Michel SPIESER, Maître-assistant à l'Université des Sciences humaines, 22 rue Erckmann-Chatrian, 67000 STRASBOURG, *France*.
- Jannis SPITERIS, Dr. en Théol., rue Hiroon Polytechniou 35A, Aghii Anarghiri, ATHÈNES, *Grèce*. — FRIBOURG, *Suisse*.
- Amalie SPOURLAKOU - EUTYCHIADOU, rue G. Olympiou 15, ATHÈNES, *Grèce*.
- Sophie STAMATELLOU, rue Parrassiou 15, ATHÈNES 110, *Grèce*.
- Chryssothemis STAMATOPOULOU, rue Noti Botsari 18, ATHÈNES, *Grèce*.
- Victor STANCU, Architecte, rue Carol Knappe 20, BUCAREST sect. 8, *Roumanie*.
- Eugen STANESCU, Prof., rue Ostasilor 6, BUCAREST, *Roumanie*.
- Stam. STANITSAS, Chargé de cours à l'Université de Bretagne, Ibis rue des Vosges, 93130 NOISY-LE-SEC, *France*.
- Grégoire STATHIS, Dr. en Théol. et Musicol., Institut de Musicologie Byzantine, Monastère de Penteli, ATHÈNES, *Grèce*.
- Angeliki STAVROPOULOU, Assist. à l'Université, rue Sikelianou 2, JANNINA, *Grèce*.
- Nikolaos STAVROULAKIS, rue Deinokratous 67, ATHÈNES 140, *Grèce*.
- G. M. STEDER, Institut d'Histoire, Académie des Sciences, rue Dm. Oulianov 19, MOSCOU B-36, *URSS*.
- Dietrich STEIN, Assist., Universität München, Corneliusstr. 16, 8 MÜNCHEN 5, *Allemagne (R.F.)*.
- Helmuth STEINER, c/o "Böhlau Verlag", A-1061 WIEN, P.O. Box 167, *Autriche*.
- Pélopidas STEPHANOU, Prof., Istituto Pontificio Orientale, Piazza Santa Maria Maggiore 7, 00185 ROMA, *Italie*.
- Rainer STICHEL, Dr. Phil., Bibliotheca Hertziana (Max-Planck-Institut), via Gregoriana 28, I-00187 ROMA, *Italie*.
- Eustathios STIKAS, Architecte-Archéologue, ex-Directeur d'Anastylose des monuments de Grèce, rue Anapiron Polemou 14, ATHÈNES 140, *Grèce*.
- Biljana STIPČEVIĆ, Rédacteur au Depart. d'Archéographie de la Bibliothèque Nationale, Palmotičeva 19, BEOGRAD, *Yougoslavie*.
- Dobrila STOJANOVIĆ, Conservateur au Musée d'Arts décoratifs, Vuka Karadžića 18, BEOGRAD, *Yougoslavie*.
- Paolo STOMEIO, Prof. Dr., Università di Lecce, via Imbriani 42, 73100 LECCE, *Italie*.
- André STRATOS, Byzantiniste, rue Skoupha 10, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Maria Vittoria STRAZZERI, via Lombardia 29, 90144 PALERMO, *Italie*.
- George STRIČEVIĆ, Prof. of Art History, Univ. of Cincinnati, 2696 Stratford Avenue, CINCINNATI Ohio 45220, *USA*.
- Cecil L. STRIKER, Prof. Dr., Department of the History of Art, G-29 Fine Arts Building, University of Pennsylvania, PHILADELPHIA Penn. 19174, *USA*.
- André STYLIANOU, Byzantiniste, c/o Papandréa Koulenti, KALOPETRIA, *Chypre*.
- Gojko SUBOTIĆ, Prof., Historien de l'Art, Zamanjska 20, 11030 BEOGRAD, *Yougoslavie*.
- Bratislav SUMANAC, Dr. en Médecine, Neubrückestr. 99, BERNE, *Suisse*.
- Maria ŠUPUT, Prof., Sprskih udanih brigada 17, 11090 BEOGRAD, *Yougoslavie*.
- Özden SÜSLÜ, Nisantasi Güzel bahçe, Sezai Selek Sok. Nevide apt. 10/5, ISTANBUL, *Turquie*.
- Nicolas SVORONOS, Prof. à l'École Pratique des Hautes Études, 45 - 47 rue des Écoles, 75005 PARIS, *France*.
- Neville SWAN, rue Pan. Kyriakou 7, Ambelokipi, ATHÈNES, *Grèce*.

- Catherine SYNELIS, rue Ariadnis 4, Ilioupolis, ATHÈNES 462, *Grèce*.  
 Ekaterini SYNODINO, Musée Benaki, rue Koumbari 1, ATHÈNES 138, *Grèce*.  
 Samuel SZÁDECZKY-KARDOSS, Prof. à l'Université de Szeged, Tácsics Mihály u. 2, H-6722 SZEGED - I, *Hongrie*.  
 Simon SZYSZMAN, P.O. Box 171, 75160 PARIS Cedex 04, *France*.
- Abbé Marin TADIN, Prof. Dr., 3 Avenue de Peterhof, 75017 PARIS, *France*.  
 Yohei TAKEDA, 1-61-5 Deneuchofu Ota-ku, TOKYO, *Japon*.  
 Grigore TANASESCU, Écrivain, Membre corr. de l'Acad. des Sciences de Roumanie, Calea Victoriei 214, 22 BUCAREST I, *Roumanie*.  
 Vasilka TAPKOVA - ZAIKOVA, Prof., Institut d'Études Balkaniques, rue Tzar Kalojan 7, SOFIA, *Bulgarie*.  
 Dušan TASIĆ, Ivana Milutinović 23, 11000 BEOGRAD, *Yougoslavie*.  
 Vassilios TATAKIS, Prof. ém. de l'Université de Thessalonique, rue Epeirou 13, ATHÈNES 103, *Grèce*.  
 Mirjana TATIĆ-DJURIĆ, Conseiller du Musée National, Banijska 1, BEOGRAD, *Yougoslavie*.  
 Nelly TCHANEVA - DETCHEVSKA, Dr. Architecte, rue Bountovnik 17a, SOFIA, *Bulgarie*.  
 Hélène TEGOPOULOU, rue Agrambelis 5, Ekali, ATHÈNES, *Grèce*.  
 Tudor TEOTEOI, Institut d'Études Sud-est européennes, str. I. C. Frimu 9, BUCAREST I, *Roumanie*.  
 Maria THEOCHARIS, Byzantiniste - Archéologue, rue Stavropoulou 3, ATHÈNES 814, *Grèce*.  
 Jean THÉODORACOPOULOS, Prof. ém. de l'Université d'Athènes, Secrétaire général de l'Académie d'Athènes, rue Didotou 9, ATHÈNES 144, *Grèce*.  
 Răzvan THEODORESCU, Institut d'Histoire de l'Art, Calea Victoriei 196, BUCAREST I, *Roumanie*.  
 Nicole THIERRY, 8 avenue Bouillaix-Lafont, 91150 ETAMPES, *France*.  
 Freddy THIRIET, Prof. à l'Université de Strasbourg, 37 rue d'Ypres, 67000 STRASBOURG, *France*.  
 Georgia THODORAKI - STAMBOLTZI, Dr. en Histoire de l'Art, rue Euzonon 9, ATHÈNES 140, *Grèce*.  
 Jean THOMOPOULOS, Directeur de la Bibliothèque Nationale de Grèce, rue Panepistimiou et Ippokratous, ATHÈNES, *Grèce*.  
 James J. TIERNEY, Prof. of Greek, University College Dublin, Belfield, DUBLIN 4, *Irlande*.  
 Victor TIFTIXOGLU, Dr. Ass. an der Universität München, Ainmillerstr. 37, 8 MÜNCHEN 40, *Allemagne (R.F.)*.  
 Anne TIHON, Chef de travaux, Université de LOUVAIN, Tiensesteenweg 379, B. 3040 Korbek-LO, *Belgique*.  
 Andreas TILLYRIDES, Pembroke College, OXFORD, *Grande Bretagne*.  
 Franz TINNEFELD, Dr. Universitätsdozent, Kattowitzerstr. 70, 8000 MÜNCHEN 81, *Allemagne (R.F.)*.  
 Eutychios TOMADAKIS, Dr. Phil., rue Yanni Statha 20, ATHÈNES 135, *Grèce*.  
 Nicolas TOMADAKIS, Prof. ém. de l'Université d'Athènes, rue Askliou 67, ATHÈNES 144, *Grèce*.  
 Gordana TOMAŠEVIĆ, Dr. en Archéologie, Conseiller de l'Institut serbe pour la protection, des monuments historiques, Kosančićev Venac 19, 11000 BEOGRAD, *Yougoslavie*.

- Svetlana TOMEKOVIĆ - MORIN, Historienne de l'Art, 32 Allée de la Nattée, CHEVRY 91190 GIF-SUR-YVETTE, *France*.
- Elena TONTCHEVA, Membre de l'Institut de Musique, rue Vela Blagoeva 5, SOFIA, *Bulgarie*.
- Peter TOPPING, Prof. of History and Later Greek Studies, University of Cincinnati, CINCINNATI Ohio 45221, *USA*.
- Diane TOULIATOS-BANKER, The Ohio State University, Dpt. of Music, COLUMBUS Ohio 43215, *USA*.
- Jean TOURATSOGLU, Cabinet des Médailles, Musée Archéologique d'Athènes, rue Tossitsa 1, ATHÈNES 147, *Grèce*.
- Ménélas TOURTOGLOU, Dr. en Droit, Directeur du "Centre de Recherches de l'Histoire du Droit Hellénique" de l'Académie d'Athènes, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Erich TRAPP, Prof. Dr., Phil., Ferdinandstr. 5, D-53 BONN-IPPENDORF, *Allemagne (R.F.)*.
- Jean TRAVLOS, Architecte, Avenue Alexandras 146, ATHÈNES 704, *Grèce*.
- Démètre TRIANTAPHYLLOPOULOS, Epimélète des Antiquités Byzantines, Musée Archéologique, JANNINA, *Grèce*.
- Const. TRIANTAPHYLLOU, Philopimenos 49, PATRAS, *Grèce*.
- Jean TRIANTAPHYLOPOULOS, Prof., rue Anagnostopoulou 22, ATHÈNES 136, *Grèce*.
- Spyridon TROJANOS, Dr. en Droit, Prof. agrégé à l'Université d'Athènes, rue Smyrnis 26, ATHÈNES 109, *Grèce*.
- Const. A. TRYPANIS, Prof., Membre de l'Académie d'Athènes, Ministre de la Culture et des Sciences, rue G. Nikolaou 3, Kifissia, ATHÈNES, *Grèce*.
- Lydia TRYPHONA, rue Doussa Botsari 3, ATHÈNES 401, *Grèce*.
- Olga TSAKATIKA, Archéologue, rue Pratinou 99, ATHÈNES 516, *Grèce*.
- Lina TSALDARI, rue Neoph. Vamva et Kapsali, ATHÈNES, *Grèce*.
- Agamemnon TSELIKAS, rue Tsitouri 8, Kato Chalandri, ATHÈNES, *Grèce*.
- Catherine TSICHLIS, Archéologue, rue El. Venizelou 111a, Kallithéa, ATHÈNES, *Grèce*.
- Euthymios TSIGARIDAS, Epimélète des Antiquités Byzantines, rue Chrysostomou Smyrnis 20, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- Anna TSITOURIDOU, Historienne de l'Art, Ass. à l'Université de Thessalonique, rue Vassilissis Sophias 34, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- Nicolas TSITSIMELIS, rue Omorfoklissias 50, ATHÈNES 908, *Grèce*.
- Hélène TSOFOPOULOU - GUINI, Archéologue, rue Polygnoutou 2, ATHÈNES 116, *Grèce*.
- Eudoxios Th. TSOLAKIS, Prof., Université de Thessalonique, Faculté des Lettres, THESSALONIQUE, *Grèce*.
- Nektarios TSOLIDIS, Monastère de Sainte Catherine, SINAI, *Israël*.
- Sahoko TSUJI, Dr. Prof. adj. à l'Université de Nagoya, Faculté des Lettres, 3-1-10, 605 Takanawa Minatoku, TOKYO, *Japon*.
- André TUILIER, Dr. ès Lettres, Conservateur Chef de la Bibliothèque de la Sorbonne, 47 rue des Écoles, 75005 PARIS, *France*.
- Inci TUNAY, Byzantiniste, 4. Kısım O Bloc 192/9. ATAKÖY, ISTANBUL, *Turquie*.
- Mehmet I. TUNAY, Assistant Archéologue, Edebiyat Fakültesi, ISTANBUL, *Turquie*.
- Eileen TURNER, 21 A Pembroke Mews, LONDON W11 3EQ, *Grande Bretagne*.
- Vassilios TZAFERIS, Dr. Archaeologist, Ministry of Education and Culture, Dept. of Antiquities and Museums, P. O. Box 586, JERUSALEM, *Israël*.

- Théodoros TZEDAKIS, Métropolite Lampis et Sphakion, Spilion RETHYMNON, Crète, Grèce.
- Pavlos TZERMIAS, Dozent an der Universität Fribourg, Schiedhaldenstr. 60 A, 8700 KÜSNACHT/ZÜRICH, Suisse.
- Mara TZONČEVA, Prof. d'Histoire de l'Art, rue Cl. Gottwald 58, SOFIA, Bulgarie.
- Barnabas TZORTZATOS, Métropolite de Kitros, Dr. Théol., KATÉRINI, Grèce.
- Thilo ULBERT, Dr. Privatdozent, Deutsches Archäol. Institut, I BERLIN 33, Postfach, Allemagne (R.D.).
- Irène Paul A. UNDERWOOD, Bibliothécaire, 3708 Fulton Street N. W., WASHINGTON D. C. 20007, USA.
- Apostolos VACALOPOULOS, Prof. ém. de l'Université de Thessalonique, rue Aristotelous 10, THESSALONIQUE, Grèce.
- Péter VÁCZY, Prof. ém. de l'Université de Budapest, H-1021 BUDAPEST, Széher ut 46, Hongrie.
- Nicolaas VAN DER WAL, Dr. en Droit, Lecteur à l'Université de Groningen, Hooiweg 122, PATERSWOLDE, Pays-Bas.
- Jean VASDRAVELLIS, Secrétaire Général de l'Etairia Makedonikôn Spoudôn, rue Vassilissis Sophias 4, THESSALONIQUE, Grèce.
- Marie VASSILAKI-MAVRAKAKI, Archéologue, rue K. Mitsotaki 38, LA CANÉE, Crète, Grèce.
- Agnès VASSILIKOPOULOU - IOANNIDOU, Dr. ès Lettres, Épimélète à l'Université d'Athènes, rue Akropoleos 31, Kallithéa, ATHÈNES, Grèce.
- Christodoulos VASSILOPOULOS, Prof. à l'École Allemagne d'Athènes, rue Parnithos 5, Nea Kifissia, ATHÈNES, Grèce.
- Dikaïos VAYAKAKOS, Directeur du "Centre de la Rédaction du Dictionnaire historique de la langue hellénique" de l'Académie d'Athènes, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, Grèce.
- Georges VÉLÉNIS, Architecte, Ass. à l'Université de Thessalonique, rue Apellou I (place Navarinou), THESSALONIQUE, Grèce.
- Tania VELMANS, Maître de Recherches au C.N.R.S., Chargé de conférences à EHESS, 18 rue Henri Barbusse, 75005 PARIS, France.
- Marthe VERHELST, Ass. à l'Université Catholique de Louvain, Institut Supérieur de Philosophie, Kardinaal Mercierplein 2, 3000, LOUVAIN, Belgique.
- Evangelia VITTI, Ruhr-Universität Bochum, Neugriechische und Byzantinische Philologie, 4630 BOCHUM, GEB. GB, 2-143, Allemagne (R.F.).
- Maria VLISSIDOU, rue Magnisias 25, ATHÈNES, Grèce.
- Panayotis VOCOTOPOULOS, Prof. à l'Université de Thessalonique, THESSALONIQUE, Grèce.
- Joseph VOGEL, Journaliste, Suisse.
- Werner VOIGT, Seminar für Klass. Philologie Byzantinische-Neugriechische Abteilung, Universität Hamburg, Von-Melle-Park 6, VIII D, 2000 HAMBURG 13, Allemagne (R. F.).
- Edmond VOORDECKERS, Prof. à l'Université de Gand, Koning Leopoldstraat 40, 9920 LOVENDEGEM, Belgique.
- Era VRANOUSI, Dr., Membre du Centre de Recherches Byzantines, rue Athanassiadou 4, ATHÈNES 602, Grèce.

Léandre VRANOSSIS, Directeur du "Centre de Recherches Médiévales et Néo-helléniques" de l'Académie d'Athènes, rue Anagnostopoulou 14, ATHÈNES 136, *Grèce*.  
Speros VRYONIS, Prof., Université d'Athènes, Faculté des Lettres, ATHÈNES, *Grèce*.

Alexandra von WALDKIRCH-KOTIONI, B.P. 17, 3013 BERNE 25, *Suisse*.  
Christopher WALTER, Institut Français d'Études Byzantines, 8 rue François 1er, 75008 PARIS, *France*.

Rainer WALTHER, Dr., Institut für Byzantinistik, A-1010 WIEN, Postgasse 7-9/1, *Autriche*.  
R. WALTON, American School of Classical Studies, rue Souidias 54, ATHÈNES 140, *Grèce*.  
Julia WARNER, Durbarton Oaks, Harvard University, 2700 Wisconsin Avenue, N.W. WASHINGTON D. C. 20007, *USA*.

Tadeusz WASILEWSKI, Prof. Dr. à l'Université de Varsovie, rue Maltanska 4 app. 15, 02761 VARSOVIE, *Pologne*.

Kin-Ichi WATANABE, Prof., Hitotsubashi University, Kunitachi, TOKYO, *Japon*.  
Gladys D. WEINBERG, Museum of Art and Archaeology, University of Missouri, COLUMBIA, Mo. 65201, *USA*.

Günter WEISS, Dr. Theol., Dr. Phil., Byzantinist, Aubingerstr. 186, 8 MÜNCHEN 60, *Allemagne (R.F.)*.

Josepha WEITZMANN FIEDLER, Dr., PRINCETON N. J., *USA*.

Kurt WEITZMANN, em. Prof. of Art and Archaeology, Princeton University, 30 Nassau street, PRINCETON N. J. 08540, *USA*.

Heinz WENZEL, Genthner Strasse 13, D 1000 BERLIN 30, *Allemagne (R.F.)*.

Ernst WERNER, Prof. Dr., Braunschweigerstr. 19, 7022 LEIPZIG, *Allemagne (R.D.)*.

Wendy WHITE, Fogg Art Museum, Harvard University, CAMBRIDGE, Mass. 02138, *USA*.  
Despina WHITE - STRATOUDAKI, Ass. Prof. Middle Georgia College, COCHRAN GA 31014, *USA*.

David WINFIELD, Historian of Art, 12 Crick Rd. OXFORD OX2 6 QL, Merton College, *Grande Bretagne*.

Peter WIRTH, Prof. Dr., Bayerische Akademie der Wissenschaften, Marstallplatz 8, 8 MÜNCHEN 22, *Allemagne (R.F.)*.

Regina WIRZ, Historienne d'Art, Fermo Posta, 50100 FIRENZE, *Italie*.

John WORTLEY, Dr., Prof., 19 rue des Erables, 86000 POITIERS, *France*.

David H. WRICHT, Prof., History of Art Dpt., University of California, BERKELEY Calif. 94720, *USA*.

Thetis XANTHAKI-LIVA, B. A. Archéologie et M. A. Histoire de l'Art, rue Kononos 73 - 75, ATHÈNES 511, *Grèce*.

Nikolaos XEXAKIS, Assist. à L'Université d'Athènes, rue Momferatou 7, ATHÈNES 701, *Grèce*.

André XYNGOPOULOS, Prof. ém. de l'Université de Thessalonique, Membre de l'Académie d'Athènes, rue Liossion 15, ATHÈNES 108, *Grèce*.

Sophie YANNAKOPOULOU, rue Kyrinias 46, Papagou, ATHÈNES, *Grèce*.

Christos YANNARAS, Dr. en Théol., Dr. en Philos., rue Plastira 84, Néa Smyrni, ATHÈNES, *Grèce*.

Panayotis YANNOPOULOS, Dr. en Sciences Historiques, Chargé de cours à l'Université Catholique de Louvain, 108 Naamsestraat, 3000 LOUVAIN, *Belgique*.

Susan YOUNG, 229 Arts II Bldg., Dept. of Art History, Pennsylvania State University,

UNIVERSITY PARK, Penn. 16802, *USA*.

Rallou YPERMACHOU, rue Praxitelous 38, Kallithéa, ATHÈNES, *Grèce*.

K. N. YUZHBIAN, Akadémie des Sciences de l'URSS, Institut de l'Orient, quai Dvortsovaia 18, LENINGRAD, *URSS*.

Elisabeth ZACHARIADOU-OICONOMIDÈS, Département d'Histoire, Université de Montréal, MONTRÉAL, Québec, *Canada*.

Hélène ZACHAROF, rue Kritis 22, Kato Chalandri, ATHÈNES, *Grèce*.

Georges ZACOS, c/o P. Protonotarios, rue Patriarchou Ioakim 45, ATHÈNES 140, *Grèce*.

Denis A. ZAKYTHINOS, Prof. ém. de l'Université d'Athènes, Membre de l'Académie d'Athènes, rue Sissini 31, ATHÈNES 612, *Grèce*.

Vera ZALESSKAYA, Conservateur de la Section byzantine de l'Ermitage, Musée de l'Ermitage, LENINGRAD 191065, *URSS*.

Bohumila ZASTEROVA, Dr. Phil., Directeur de la Section Byzantine de l'Institut des Études grecques de l'Académie des Sciences, Réd. de la revue "Byzantinoslavica", 1400 PRAGUE 2, Lazarská 8, *Tchécoslovaquie*.

Ch. ZBUCHEA, Université de Bucarest, Faculté d'Histoire, BUCAREST, *Roumanie*.

Levon Boghos ZEKIYAN, Dr. Philos., Congrégation Méléchitariste de Venise, Centro di Studi Armeni, via Melzi d'Eril, 6 MILANO, *Italie*. — Congregazione Melchitarista San Lazzaro degli Armeni, 30100 VENEZIA, *Italie*.

Panayotis ZEPOS, Prof. ém. de l'Université d'Athènes, Membre de l'Académie d'Athènes, rue Omirou 18, ATHÈNES 135, *Grèce*.

Nicolas ZIAS, Epimélète des Antiquités Byzantines, PATRAS, *Grèce*.

Mirjana ZIVOJINOVIĆ, Dr., Institut d'Études Byzantines, Knez Mihailova 35/III, 11000 BEOGRAD, *Yougoslavie*.

Eurydice ZIZIKAS, 14bis rue Pierre Nicole, 75005 PARIS, *France*.

Xénophon ZOLOTAS, Prof., Membre de l'Académie d'Athènes, rue Dionysiou Aréopagitou 29, ATHÈNES 402, *Grèce*.

Georges ZORAS, Prof., rue Polytechniou 5a, ATHÈNES, *Grèce*.

Stephen R. ZWIRN, Research Assistant, Metropolitan Museum of Art, Dpt. of Medieval Art, 5th Avenue and 82nd 87, NYC 10028, *USA*.

# LA THÉMATIQUE DU CONGRÈS :

## Byzance de 1071 à 1261

(Les noms de rapporteurs et co-rapporteurs par ordre alphabétique).

---

### I. HISTOIRE

1. Forces centrifuges et centripètes dans le monde byzantin entre 1071 et 1261: *H. Ahrweiler, V. Hrochova, J. Karayannopoulos, A. P. Každan, N. Oikonomidès, Ž. V. Oudaltsova.*
2. Composition et mouvement de la population dans le monde byzantin: *D. Angelov, R. M. Bartikian, P. Charanis, D. Nicol, E. Stănescu, S. Vryonis.*
3. La symbiose dans les États latins formés sur les territoires byzantins: phénomènes sociaux, économiques, religieux et culturels: *A. Bryer, D. Jacoby, G. G. Litavrin, Fr. Thiriet, P. Topping.*

### II. LANGUE, LITTÉRATURE, PHILOLOGIE

1. Courants archaïsants et populaires dans la langue et la littérature: *Ž. W. Aertz, M. Gigante, J. Grosdidier de Matons, W. Hörander, P. Wirth.*
2. La genèse des dialectes: + *N. Andriotis, R. Browning.*
3. Les conditions matérielles, sociales et économiques de la production culturelle à Byzance (Codicologie, Paléographie, Diplomatique): *P. Canart, B. L. Fonkic', A. Guillou, J. Irigoïn.*

### III. ART ET ARCHÉOLOGIE

1. Les grands courants dans la peinture
  - a. Peinture monumentale: *V. Djurić, L. Hadermann - Misguich, J. Lafontaine - Dosogne.*
  - b. Icones: *M. Chatzidakis, T. Velmans.*
  - c. Miniatures: *A. Cutler.*

2. Le tournant décisif dans l'histoire de la musique byzantine: *D. Conomos, K. Levy.*

#### IV. PENSÉE, PHILOSOPHIE, HISTOIRE DES IDÉES

1. Crises idéologiques: + *Gh. Cronis, J. Meyendorff.*
2. Rayonnement de la culture et de la civilisation byzantine après 1204: *I. Dujčev, B. Ferjančić, J. Irmischer, D. Obolensky, A. Pertusi.*

#### V. CHYPRE, DANS LE MONDE BYZANTIN

1. Le dialecte chypriote médiéval et son évolution après le XIII<sup>e</sup> siècle: *M. Christodoulou.*
2. L'autocéphalie de l'Église de Chypre: *G. Konidaris, A. Mitsidis.*
3. Droit et institutions franques du Royaume de Chypre: *J. Richard, N. Svoronos, P. Zepos.*
4. L'art paléochrétien de Chypre: *Ch. Delvoye, A.H.S. Megaw, A. Papageorgiou.*
5. Chypre carrefour du monde byzantin: *C. Mango, Th. Papadopoulos.*



# P R O G R A M M E

D I M A N C H E

5 septembre 1976

APRÈS MIDI, 19.00' HEURES  
DANS L'AULA DE L'UNIVERSITÉ D'ATHÈNES

## *S É A N C E D' O U V E R T U R E*

Allocution du Président du Comité d'Organisation du Congrès  
Monsieur P. ZEPOS

Inauguration par Son Excellence le Président de la République  
Monsieur C. TSATSOS

Adresse de Sa Béatitudo l'Archévêque d'Athènes et de Grèce  
Monseigneur SÉRAPHEIM

Adresse du Ministre de la Culture et des Sciences  
Monsieur C. TRYPANIS

Adresse du Recteur de l'Université d'Athènes  
Monsieur N. MATSANIOTIS

Allocution du Président de l'Association Internationale d'Études Byzantines  
Monsieur D. ZAKYTHINOS

Adresse du Représentant du Comité Chypriote d'Études Byzantines  
Monsieur Th. PAPADOPOULLOS

Adresse du Président du Comité Hellénique d'Études Byzantines  
Monsieur A. ORLANDOS

Salut adressé au nom des participants au Congrès par  
Monsieur B. LAVAGNINI

Communications du Secrétaire Général du Comité d'Organisation  
Monsieur M. CHATZIDAKIS

★

20.30' *RÉCEPTION* offerte par le Recteur de l'Université d'Athènes et le  
Comité d'Organisation du Congrès.

## RAPPORTS ET CO-RAPPORTS

**1. Forces centrifuges et centripètes dans le monde byzantin entre 1071 et 1261.**

*Présidents:* P. Lemerle, D. Obolensky, M. Manoussacas.

- 9.45' Hélène AHRWEILER, Erosion sociale et comportements excentriques à Byzance aux XIe - XIIIe siècles.
- 10.00' Z. V. OUDALTSOVA, Центробежные и Центростремительные силы в Византийском Море (1071 - 1261). — Социально - экономические аспекты проблемы.
- 10.30' Vera HROCHOVA, Les villes byzantines aux XIe - XIIIe siècles: phénomène centrifuge ou centripète dans l'évolution de la société byzantine?
- 10.45' J. KARAYANNOPOULOS, Forces centrifuges et centripètes dans le monde byzantin entre 1071 et 1261.
- 11.00' N. OIKONOMIDÈS, La décomposition de l'empire byzantin à la veille de 1204 et les origines de l'empire de Nicée: à propos de la Partitio Romaniae.
- 11.15' D. NICOL, Refugees, mixed Populations and local Patriotism in Epiros and Western Macedonia after the fourth Crusade.
- 11.30' *Discussion.*

**2. Composition et mouvement de la population dans le monde byzantin.**

*Présidents:* Hélène Ahrweiler, Z. Udalčova, N. Svoronos.

- 17.00' D. ANGELOV, Zusammensetzung und Bewegung der Bevölkerung in der byzantinischen Welt.
- 17.15' R. M. BARTIKIAN, Миграция армян в XI Веке: Причины и Последствия. — 'Η μετανάστευσις τῶν Ἀρμενίων τὸν ΙΑ' αἰῶνα: Αἴτια καὶ συνέπειαι.
- 17.30' P. CHARANIS, Composition and Movement of the Population in the Byzantine World, 1071 - 1261.
- 18.00' E. STANESCU, La population vlaque de l'empire byzantin aux XIe - XIIIe siècles.
- 18.15' *Discussion.*

**3. La symbiose dans les États latins formés sur les territoires byzantins: phénomènes sociaux, économiques, religieux et culturels.**

- 18.45' G. G. LITAVRIN, Проблема симбиоза в латинских государствах, образованных на территории Византии (Феномены социальные и экономические: 1204 - 1261 гг.).
- 19.00' Fr. THIRIET, La symbiose dans les États latino-romaniotes: phénomènes religieux et culturels, 1204 - 1261.
- 19.15' D. JACOBY, Les États latins en Romanie: phénomènes sociaux et économiques (1204 - 1350 environ).
- 19.30' A. BRYER, The Latins in the Euxine.
- 19.45' P. TOPPING, Co-existence of Greeks and Latins in Frankish Morea and Venetian Crete.
- 20.00' *Discussion.*

## LUNDI, 6 septembre II. LANGUE, LITTÉRATURE, PHILOLOGIE—Salle C

## RAPPORTS ET CO-RAPPORTS

## 1. Courants archaïsants et populaires dans la langue et la littérature.

*Présidents:* H.-G. Beck, R. Browning, Em. Kriaras.

- 9.00' P. WIRTH, Die sprachliche Situation in dem umrissenen Zeitalter. Renaissance des Attizismus, Herausbildung der neugriechischen Volkssprache.  
 9.15' W. HÖRANDNER, Traditionelle und populäre Züge in der Profandichtung der Komnenenzeit.  
 9.30' Z. W. AERTS, Anna's Mirror, Attic(istic) or "Attiquarian"? A philological Commentary on the first chapters of Anna Comnena's Introduction to the Alexiad.  
 9.45' J. GROSDIDIER DE MATONS, Courants archaïsants et populaires dans la langue et la littérature.  
 10.00' M. GIGANTE, Significato della Cultura Latina a Bisanzio.  
 10.15' *Discussion.*  
 10.45' *Pause*

## 2. La genèse des dialectes.

- 11.15' N. ANDRIOTIS, La genèse des dialectes.  
 11.30' R. BROWNING, Problems concerning the genesis of the dialects of Modern Greek.  
 11.45' *Discussion*

## IV. PENSÉE, PHILOSOPHIE, HISTOIRE DES IDÉES

Salle C

## RAPPORTS ET CO-RAPPORTS

*Présidents:* Joan Hussey, G. Dagron, A. Vakalopoulos.

## 1. Crises idéologiques.

- 17.00' Rapport: J. MEYENDORFF, Ideological Crises.  
 17.30' *Discussion.*

## 2. Rayonnement de la culture et de la civilisation byzantines après 1204.

- 18.00' J. IRMSCHER, Die Ausstrahlung der spätbyzantinischen Kultur auf Mitteleuropa.  
 18.15' I. DUJČEV, Le problème de la diaspora de la civilisation byzantine (1204 - 1261).  
 18.30' B. FERJANČIĆ, Rayonnement de la culture et de la civilisation byzantine.  
 18.45' *Pause.*  
 19.00' D. OBOLENSKY, Late Byzantine Culture and the Slavs. A Study in Acculturation.  
 19.15' A. PERTUSI, L'irradiazione della civiltà bizantina dopo 1204 in Italia e nell'Europa occidentale.  
 19.45' *Discussion.*

## ART ET ARCHÉOLOGIE — Peinture monumentale.

## COMMUNICATIONS

*Président:* St. Pelekanidis.

- 8.30' Sahoko TSUJI, "Monochromie" en tant qu'un procédé de la représentation du monde invisible dans l'art byzantin.
- 8.45' Karin Maria SKAWRAN, Stylistic Cross Currents in Twelfth Century Painting in Greece.
- 9.00' Chr. WALTER, The Influence of the Protheoria and the Rite of the Prothesis upon Apse Decorative Programmes.
- 9.15' Hélène MANOLESSOU, Nouvelles découvertes à Geraki.
- 9.30' Kostadinka PASKALEVA-KABADAIEVA, Nouvelles découvertes du XIII<sup>e</sup> siècle dans l'église St. Pierre et Paul à Veliko Tirnovo.
- 9.45' A. D. GRISHIN, The Bačkovo ossuary frescoes of 1074 - 1083.
- 10.00' P a u s e.
- 10.30' Théodora ROGAN, Quelques fresques caractéristiques des églises byzantines du Magne.
- 10.45' Maria PANAYOTIDIS, Les peintures murales de la crypte de Saint-Nicolas de Kambia en Béotie.
- 11.00' P. MIJOVIC', Corona anni dans les cycles ménologiques.
- 11.15' Thalia GOUMA-PETERSON, Christ as Ministrant and the Priest as Ministrant of Christ in two Palaeologan cycles of 1303.
- 11.30' Jane Timken MATTHEWS, The Changing Interpretation of the Dome Pantocrator.
- 11.45' M. MICHAÏLIDIS, Les fresques de l'église de Saint-Jean Théologue à Véria.

## 1. Les grands courants de la peinture: a. Peinture murale.

## RAPPORTS ET CO-RAPPORTS

*Présidents:* O. Demus, E. Kitzinger, A. Xyngopoulos.

- 17.00' V. DJURIC', La peinture murale byzantine: XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.
- 17.15' Jacqueline LAFONTAINE-DOSOGNE, L'évolution de la peinture monumentale de 1071 à 1261: problèmes de programme et d'iconographie.
- 17.30' Lydie HADERMANN-MISGUICH, La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIII<sup>e</sup> siècle.
- 17.45' *Discussion.*
- 18.30' P a u s e.

## COMMUNICATIONS

- 18.45' Mirtali ACHIMASTOU-POTAMIANOU, Θέματα ζωγραφικής στην Ἱερά της εποχής τῶν Δεσποτῶν. Οἱ τοιχογραφίες τῆς Μονῆς τῆς Βλαχέρνας.
- 19.00' Gordana BABIC', Les plus anciennes fresques de Studenica (1208 - 1209).
- 19.15' E. BORBOUDAKIS, Τοιχογραφίες Μονῆς Μυριοκεφάλων.
- 19.30' N. DRANDAKIS, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ Ἁγίου Νικολάου εἰς Ἱερόν Νικόλαον Μονεμβασίας.
- 19.45' I. DJORDJEVIC', Images clipeatae in der serbischen monumentalen Malerei des 13. Jahrhunderts.
- 20.00' J. EMERICK, Frescoes at the Tempietto del Clitunno near Spoleto: A survival of the Early Middle Ages.

LUNDI, 6 septembre

## III. ART ET ARCHÉOLOGIE — Salle D

## ART ET ARCHÉOLOGIE — 2. Le tournant décisif dans l'histoire de la musique byzantine.

## RAPPORTS ET CO-RAPPORTS

*Présidents:* Mgr Dionysios Psarianos, O. Strunk, G. Schirò, M. Petta.

9.00' K. LEVY, Le tournant décisif dans l'histoire de la musique byzantine.

9.15' D. CONOMOS, Music for the Evening Office on Whitsunday.

9.30' *Discussion.*

## COMMUNICATIONS

10.00' J. RAASTED, The Interlinear Variants in Byzantine Musical Manuscripts.

10.15' Clara LOMBARDI-GIORDANO, L'ancienne mélurgie byzantine dans les chants populaires de Sicile et de Calabre.

10.30' Chr. HANNICK, Antike Überlieferungen in der Neumeneinteilung der Papadike.

10.45' Diane TOULIATOS-BANKER, The Three Types of the Amomos Chant.

11.00' Helena TONTSCHEVA, Probleme des stilistischen Umschwungs in der byzantinischen Musik Anfangs des 14. Jahrhunderts.

11.15' Marcella ERIGINA, Eothina Anastasima dans la musique russe (XII - XVII siècles).

11.30' Simon KARAS, 'Ο Ἰωάννης Κουκουζέλης καὶ ἡ ἐποχὴ του.

## ART ET ARCHÉOLOGIE — Architecture.

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* C. Delvoye, P. Mylonas, Ch. Bouras.

17.00' G. MAJESKA, The Sanctification of the First Region: Urban Reorientation in Palaeologan Constantinople.

17.15' A. PASSADEOS, Forme et relations des édifices Patriarcaux au Sud de Sainte-Sophie.

17.30' C. L. STRIKER, The Latin Phase at Kalenderhane Camii in Istanbul.

17.45' H. BUCHWALD, Church E at Sardis and the Contribution of Asia Minor to the Architectural Vocabulary of the 13th Century.

18.00' R. VAN NICE, St. Sophia, New Evidence for New Interpretations.

18.30' *Pause.*

19.00' A. OVADIAH, A Restored Church of the 12th Century in Jerusalem.

19.15' Marina CASTELFRANCHI-FALLA, Il battistero della basilica di S. Giovanni ad Efeso (Ayasoluk).

19.30' Milka ČANAK MEDIC', Considérations sur l'origine de la polychromie dans l'architecture byzantine.

19.45' Elisabeth PILTZ, Monuments byzantins en Suède des XIIe - XIIIe siècles.

## RAPPORTS ET CO-RAPPORTS

*Présidents:* B. Lavagnini, J. Irmscher, Gr. Cassimatis.

**Le dialecte chypriote médiéval et son évolution après le XIII<sup>e</sup> siècle.**

8.30' M. CHRISTODOULOU, Le dialecte chypriote.

8.45' *Discussion.*

**Chypre carrefour du monde byzantin.**

9.00' C. MANGO, Chypre carrefour du monde byzantin.

9.15' Th. PAPADOPOULLOS, Chypre: Frontière ethnique et socio-culturelle du monde byzantin.

9.30' *Discussion.*

**L'autocephalie de l'Eglise de Chypre.**

10.00' A. MITSIDIS, Τὸ Αὐτοκέφαλον τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κύπρου.

10.15' G. KONIDARIS, Τὸ Αὐτοκέφαλον τῆς Ἐκκλησίας τῆς Κύπρου (Γένεσις, προβλήματα, σχέσις πρὸς τοὺς Ἱ. Κανόνας καὶ τὴν Ἑνότητα τῆς Ἐκκλησίας).

10.30' *Discussion.*

**Droit et institutions franques du Royaume de Chypre.**

11.00' J. RICHARD, Droit et institutions franques du Royaume de Chypre.

11.15' P. ZEPOS, Droit et institutions franques du Royaume de Chypre.

11.30' N. SVORONOS, Droit et institutions franques du Royaume de Chypre.

11.45' *Discussion.*

## CHYPRE DANS LE MONDE BYZANTIN

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* Val. Georgescu, B. Fonkič, M. Sakellariou.

17.00' Barnabas TZORTZATOS (métropolitain de Kitros), L'autocéphalie de l'Eglise de Chypre.

17.15' C. KYRRIS, L'autocéphalie de l'Eglise de Chypre depuis 691 jusqu'à 965 (et suiv.).

17.30' S. MASLEV, L'autocéphalie de l'Eglise de Chypre et de l'Eglise de Bulgarie.

17.45' N. TOMADAKIS, Ἀκολουθίαι Ἀγίων τῆς Κύπρου.

18.00' B. ENGLEZAKIS, La question du "Commentaire sur les canons des douze fêtes du Seigneur" par Néophyte le Reclus.

18.15' Gudrun SCHMALZBAUER, Neophytos Εὐσχήμων und Neophytos Enkleistos.

18.30' Maria MIRASYEZIS, Réminiscences byzantines dans la poésie populaire de Chypre.

18.45' N. PANTAZOPOULOS, Ἀλληλεπιδράσεις ἐλληνικοῦ καὶ φραγκικοῦ δικαίου στὴν Κύπρο μέχρι τῆς Τουρκικῆς κατακτῆσεως.

19.00' D. GOFAS, La vente sur échantillon selon les Assises de Chypre.

**MARDI, 7 septembre V. CHYPRE DANS LE MONDE BYZANTIN—Salle B**

**L'art paléochrétien de Chypre.**

*RAPPORTS ET CO-RAPPORTS*

*Présidents:* A. H. S. Megaw, Ch. Delvoye.

8.30' C. DELVOYE, L'art paléochrétien de Chypre.

8.45' A. H. S. MEGAW, Interior Decoration in Early Christian Cyprus.

9.00' A. PAPAGEORGIOU, The Early Christian Architecture of Cyprus. Recent Discoveries.

9.15' *Discussion.*

*COMMUNICATIONS*

9.45' E. KIRSTEN, Erémistes et sanctuaires en Chypre.

10.00' Marina SACOPOULO, Contribution de Chypre dans la peinture monumentale paléochrétienne.

10.15' G. ARGOUT, Architecture domestique paléochrétienne à Salamine de Chypre.

10.30' Ch. BAKIRTZIS: Παλαιοχριστιανική βασιλική ΒΑ της Ἀθηνάϊου, Κύπρου.

10.45' Susan YOUNG, The Iconography and Date of the Wallpaintings at Ayia Solomoni, Paphos - Cyprus.

11.00' A. PAPAGEORGIOU: Peintures murales inconnues du 12<sup>e</sup> siècle en Chypre.

11.15' A. STYLIANOU, A Cross inside a Crescent on the Shield of St. George, Wall-Painting, Church of Panagia Phorbiotissa, Asinou, Cyprus.

11.30' Axinia DJUROVA, Caractéristiques iconographiques d'un groupe d'icônes de Chypre (XV<sup>e</sup> - XVII<sup>e</sup> s.).

11.45' D. KOUYMIJIAN, The Frescoes of the 14th Century Armenian Church in Famagosta, Cyprus.

12.15' A.H.S. MEGAW, The circumambulated presbytery in Cyprus.

**ART ET ARCHÉOLOGIE — Peinture monumentale.**

*COMMUNICATIONS*

*Présidents:* V. Djurić, D. Pallas.

17.00' A. A. SALTYSKOV,

17.15' E. S. SMIRNOVA, Соотношение византийской и местной традиции в русской иконописи первой половины XIII в.

17.30' V. KATSAROS, Οι τοιχογραφίες του ναού του «Θεολόγου» στο Εὐπάλαιο Δωρίδος: Προβλήματα ἀναθεωρήσεων.

17.45' ST. PELEKANIDIS, Χρονολογικά τῶν τοιχογραφιῶν τῆς Μονῆς τῆς Μαυριώτισσας (Καστοριά).

18.00' Franca MASTROPIERRO, I mosaici della scarsella del Battistero di Firenze in relazione con il mondo orientale balcanico.

18.15' Nicole THIERRY, Peintures Géorgiennes inédites de la Cathédrale de Kobayr (2<sup>e</sup> moitié du XII<sup>e</sup> siècle).

18.30' P. MILJKOVIC'-PEPEK, Les données sur la chronologie des fresques de Veljusa entre les ans 1085 et 1094.

### 3. Les conditions matérielles, sociales et économiques de la production culturelle à Byzance (PALÉOGRAPHIE, CODICOLOGIE, DIPLOMATIQUE).

*Présidents:* I. Dujčev, L. Politis, J. Karayannopoulos

#### RAPPORTS ET CO-RAPPORTS

- 8.30' P. CANART,  
 8.45' B. L. FONKIC', Вопросы Книжного дела в Византии 1071 - 1261 гг. (Палимпсесты; Развитие книжного письма; библиотеки). — Les manuscrits à Byzance (1071 - 1261): Palimpsestes; développement de l'écriture livresque; bibliothèques.  
 9.00' J. IRIGOIN, Les conditions matérielles de la production du livre à Byzance.  
 9.15' A. GUILLOU, Le poids des conditions matérielles, sociales et économiques sur la production culturelle à Byzance de 1071 à 1261.  
 9.30' *Discussion.* COMMUNICATIONS  
 10.00' Era VRANOUSI, Les archives de Néa Moni de Chio: Essai de reconstitution d'un dossier perdu.  
 10.15' G. WEISS, Vermögensbildung in Byzanz im 11. Jh. Methodische Überlegungen zu einer quantitativen Analyse.  
 10.30' Maria NYSTAZOPOULOU - PÉLÉKIDIS, Contribution à la Diplomatie Byzantine à l'époque de l'Empire de Nicée.  
 10.45' Anna PHILIPPIDOU-BRAAT: Un fragment de cartulaire du XIV<sup>e</sup> siècle.  
 11.00' P. ENEPEKIDES, Athos-Urkunden und Bischofsakten aus den Wiener Landrecht.  
 11.15' E. GAMILLSCHEG, Beobachtungen zur handschriftlichen Überlieferung byzantinischer Schulbücher.  
 11.30' S. SZYSZMAN, Une documentation méconnue par les byzantinologues: les collections Firkowicz.  
 11.45' Hélène KOTZEVA-ARNAOUDOVA, Parallèles paléographiques entre quelques chartes et notes de scribes des monuments bulgares du XIII<sup>e</sup> - XIV<sup>e</sup> siècle.  
 12.00' Anna MUTHESIUS et G. PETHERBRIDGE, Silks on Byzantine bookbindings.  
 12.15' Mary N. BEES, Δύο κώδικες του ΙΑ' αιώνος (ἐκ τῶν καταλοίπων τοῦ Ν. Α. Βέη).

### V. CHYPRE DANS LE MONDE BYZANTIN

Salle C

*Présidents:* A. Bryer, P. Topping, A. Papageorgiou.

#### COMMUNICATIONS

- 17.00' E. CHRYSOS, The Date of the inscription LBW No 2770 from Kythrea Cyprus.  
 17.15' A. POPPE, One old russian information about the Church of Cyprus from XII c. Одно древнерусское известие XII в. Кипрской церкви.  
 17.30' G. ARNAKIS, Cities and Countryside in Asia Minor at the time of the Rise of the Palaiologi.  
 17.45' P. YANNOPOULOS, La société chypriote au VII<sup>e</sup> siècle.  
 18.00' P. TZERMIS, Zyperns Stellung in der byzantinischen Welt.  
 18.15' M. BALARD, Les marchands occidentaux en Chypre au début du XIV<sup>e</sup> siècle.  
 18.30' Annemarie Weyl CARR, A manuscript with a cypriot inscription and the tail that Hangs thereby.  
 18.45' A. E. SOLA i FARRÉS, Éléonore de Prades, reine de Chypre, vue par les écrivains Catalans de son âge.  
 19.00' A. KOMINIS, "Αγνωστον ἔργον τοῦ Κυπρίου ἀντιγραφῆς Ἰωάννου Σανταμαύρα.  
 19.15' A. JAKOVLJEVIC', Cypriot Musicians and copyists of Byzantine Musical Manuscripts in the 15th and 16th Centuries.  
 19.30' I. IONESCU, Un représentant de la culture byzantine-chypriote dans le pays Roumain: Le Métropolite Lukas de Chypre (1603 - 1629).



MARDI, 7 septembre

## III. ART ET ARCHÉOLOGIE — Salle D

## ART ET ARCHÉOLOGIE — Architecture.

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* A. Orlandos, H. Buchwald.

- 8.30' G. DIMITROKALLIS, 'Η λατρεία τοῦ ἁγίου Φωκᾶ στὴ νησιώτικη Ἑλλάδα. Μνημεῖα, λείψανα, ἐπιβιώσεις.
- 8.45' Niki ETZEOGLOU, Προβλήματα χρονολογίας στὶς οἰκοδομικὲς φάσεις τοῦ Ἐλκόμενου Χριστοῦ Μονεμβασίας.
- 9.00' E. STIKAS, Églises byzantines de Monemvasie.
- 9.15' Charitomeni KALLIGAS, The Church of "Hagia Sophia" at Monemvasia: its date and dedication.
- 9.30' Beata KITSIKI-PANAGOPOULOS, Medieval Architecture in Greece: Western Monastic Orders in the Latin States formed on Byzantine Territory.
- 9.45' N. MOUTSOPOULOS, Problèmes concernant la construction des églises du type dit "en croix inscrite avec coupole".
- 10.00' P a u s e.
- 10.30' M. KALLIGAS, Date et provenance des Pilastris Acritani.
- 10.45' Ch. BOURAS, Twelfth and Thirteenth Century Variations of the Domed - Octogan plan.
- 11.00' Laskarina BOURAS, Architectural Sculptures of the 12th and the Early 13th Century in Greece.
- 11.15' V. KORAC', Les églises à nef unique avec une coupole dans l'architecture byzantine des XIe et XIIe siècles.
- 11.30' P. M. MYLONAS, 1) Remarks on some lesser pre-paleologan church buildings of Mt Athos.  
2) Rapport sur un travail de recherche au Mont Athos.

## ART ET ARCHÉOLOGIE — Architecture.

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* C. Striker, N. Moutsopoulos

- 17.00' N. G. PENTZIKIS, 'Απόψεις μυστικὲς ἐπὶ τῆς τοιχοποιίας τῶν ἐκκλησιῶν τῆς Ἁρτας.
- 17.15' G. VELENIS, 'Η κεραμοπλαστικὴ διακόσμηση σὰν τοιχοδομικὴ λύση στὰ βυζαντινὰ κτίσματα.
- 17.30' J. KOVACEVIC', Ras - la capitale médiévale de la Serbie (résultats archéologiques).
- 17.45' Blaga ALEKSOVA, The presbyterium of Episcopal basilica at Stobi. Excavations 1970-1975.
- 18.00' Nelly TCHANEVA-DETCHEVSKA, Particularités de la décoration architecturale dans les églises à coupole du XIIe - XIIIe siècle en Bulgarie.
- 18.15' S. BOYADJIEV, Nouvelles données sur l'ossuaire de Bačkovó.

*Président:* H. Hunger. — *Vice-président:* A. Pertusi.

- 8.30' P. LEMERLE (Paris): Dictionnaire des antiquités byzantines.  
 8.45' A. BANDY (Riverside) — R. BROWNING (London): Le Nouveau Ducange.  
 9.00' A. PERTUSI — H. HUNGER: Corpus Fontium Historiae Byzantinae.  
 9.15' H. HUNGER (Wien): Tabula Imperii Byzantini.  
   Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit.  
   Repertorium griechischer Kopisten (800 - 1600).  
 9.30' A. FOURLAS (Münster): Glossar zur frühmittelalterlichen Geschichte.  
 9.45' W. HAYES (Toronto): An Author-Name Work-Title Index of Catalogues of Greek Manuscripts. A progress Report.  
 10.00' M. AMELOTI (Genova): Legum Iustiniani imperatoris vocabularium.  
 10.15' A. GARZYA (Napoli): Lexicon ad Themistium.  
 10.30' P a u s e  
 11.00' J. IRMSCHER (Berlin): Über die Editionsreihen der Deutschen Demokratischen Republik.  
 11.15' J. MOSSAY (Louvain-Bruxelles): Les études byzantines en Belgique: Activités actuelles et projets.  
 11.30' Kin-Ichi WATANABE (Tokyo): L'état actuel des études byzantines au Japon.  
 11.40' L. POLITIS (Thessaloniki): Μικροφωτογραφήσεις χειρογράφων.  
 11.55' L. VRANOUSIS (Athènes): Concordance des textes liturgiques de l'Église grecque orthodoxe.  
 12.00' *Discussion — Conclusions.*

### III. ART ET ARCHÉOLOGIE

— Salle B

**1. Les grands courants dans la peinture: b. Icones. — RAPPORTS ET CO-RAPPORTS**  
*Présidents:* K. Weitzmann, M. Kalligas.

- 17.00' M. CHATZIDAKIS, L'évolution de l'icône aux 11e-13e siècles et la transformation du temple.  
 17.15' Tania VELMANS, L'essor de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle.  
 17.30' *Discussion.*  
 18.00' P a u s e. COMMUNICATIONS  
 18.15' G. LAVERMICOCCA, Gli affreschi della chiesa di San Adriano a San Demetrio Corone (Rossano Calabro).  
 18.30' Beatrysa HIRSZENBERG, Quelques remarques sur l'architecture non-typique d'une icône du Musée de Jaslo, Pologne.  
 18.45' Marylène LAFFINEUR-CREPIN, La Vierge de Dom Rupert: un exemple de l'influence de l'art byzantin sur l'art mosan.  
 19.00' Mirjana TATIC'-DJURIC', L'icône de Kyriotissa.  
 19.15' Mara BONFIOLI, Un nuovo reperto bizantino nel Veneto.  
 19.30' Zagorka RASOLKOSKA-NIKOLOVSKA, L'iconostase du Monastère de Karpino du XVIe siècle.  
 19.45' G. SUBOTIC', Une iconostase avec la croix peinte du début du XVIe siècle et le problème de son origine.

## I. HISTOIRE

## COMMUNICATIONS

*Président:* St. Pascou, V. Tapkova-Zaïmova, G. Arnakis.

- 17.00' Nina GARSO-I'AN, Gund-Thema dans les sources Arméniennes.
- 17.15' S. T. EREMJAN, Административное деление Византийской Армении и Малой Азии по "Ашхарацуцу" (Армянской географии XII в.) и Нилу Доксапатру. La division administrative de l'Arménie et de l'Asie Mineure byzantines selon l'«Ašharacoys» et Nilos Doxapatris.
- 17.30' Viada AROUTIOUNOVA, Экспансия Византии на Востоке в трудах армянских историков XI - XII вв. Трансформация представлений. (L'expansion de Byzance, selon les sources arméniennes du XI - XII s. Transformation des idées).
- 17.45' Vasilka TAPKOVA - ZAÏMOVA, La population du Bas - Danube et le pouvoir byzantin (XI - XII s.).
- 18.00' Maria LORDKIPANIDZE, Из Истории Византино - грузинских взаимоотношений 70-х годов XI в. (A contribution to the history of Byzantine - Georgian relations in the 1070).
- 18.15' Chota BADRIDZÉ, Evolution des formes des rapports géorgiano-byzantins aux XIe-XIIe siècles.
- 18.30' Irina NODIJA, Грузинские материалы о византийской императрице Марии "Аланки".
- 18.45' Nana-Melita MOURGOULIA, Византия и центристские тенденции на Руси в XII в. (На русско - грузинском материале). Forces centrifuges et centripètes en Russie au XII<sup>e</sup> s. et l'attitude de Byzance. (Matériel-base: relations russo-géorgiennes).
- 19.00' Irina SOKOLOVA, Херсон во II половине XI в. по Данным Нумизматики и сфрагистики.
- 19.15' Hélène ANTONIADIS-BIBICOU, Mouvement de la population et villages désertés.

## II. LANGUE, LITTÉRATURE, PHILOLOGIE

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* Grosdidier de Matons, Enrica Follieri, N. Andriotis.

- 17.00' H. MIHAESCU, Remarques sur la survivance de la langue latine dans la littérature byzantine et en néogrec.
- 17.30' P. TZERMIAS, Antikisierung und Volkstradition in der byzantinischen Sprache und Literatur.
- 17.45' K. MITSAKIS, A Grammar of the Byzantine Popular Language.
- 18.15' Isidora ROSENTHAL-KAMARINEA, Die byzantinische Mahnrede im 12. Jahrhundert: Tradition und Wandlung dargestellt am Beispiel des Spaneas.
- 18.30' G. SPADARO, Spaneas e Glikàs: note filologiche.
- 18.45' V. CHRISTIDES, Arabic Influence on Byzantine Verse Narrations.
- 19.00' G. A. PAPADIMITRIOU, 'Ανίχνευτοι μιμηταὶ τῆς Χρονικῆς Συνόψεως τοῦ Κωνσταντίνου Μανασσῆ.

## ART ET ARCHÉOLOGIE — Arts mineurs.

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* Corina Nicolescu, Anna Hadjinicolaou.

- 17.00' Gladys WEINBERG, The Importance of Greece in Byzantine Glass Manufacture.  
 17.15' P. M. DJANPOLADIAN, Nouvelles trouvailles de verre byzantin en URSS.  
 17.30' M. LAZOVIC', Patène byzantine du Musée d'art et d'histoire de Genève.  
 17.45' J. TOURATSOGLU — P. PROTONOTARIOS, Coronation issues in the 13th century Byzantine Coinage (1204 - 1261).  
 18.00' Dobrila STOJANOVIC', La terminologie des divers tissus utilisés dans la Serbie médiévale.  
 18.15' Alice BANK, L'évolution des arts mineurs Byzantins à l'époque des croisades.  
 18.30' G. M. ŠTENDER, Византийские строительные традиции в новгородской архитектуре XI - начала XII вв.  
 18.45' A. I. KOMEC', Традиции византийской архитектуры в Новгороде XII столетия.  
 19.00' Elka BAKALOVA, La peinture murale des XIe et XIIe siècles en Bulgarie.

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* J. Duffy, I. Doens, A. Phytrakis.

- 17.00' C. BONIS: a) Gregorios Palamas, der letzte der grossen byzantinischen Theologen.  
b) Kyrillos und Methodios und die Basilica "Saint Demetrios".
- 17.15' I. ANASTASSIOU, Περιγραφή τῶν Δημητρίων εἰς τὸν διάλογον «Τιμαρίων».
- 17.30' J. DUFFY, The Synodicon Vetus and its sources.
- 17.45' R. GAHBAUER, Niketas Seides, ein Polemiker gegen den Papstlichen Primat im 12. Jh.
- 18.00' P. GRAY, Leontius of Jerusalem and the Problem of Defining Neo-Chalcedonianism.
- 18.15' B. REJTSCHKEFF, Eine Entdeckung in der Überlieferung der Dialektik des hl. Johannes von Damaskos.
- 18.30' R. V. KERR, Georgios Moschampar. New Light on the transmission of one of his chapters.
- 18.45' J. VASDRAVELIS, Πληροφορίες περί τῆς Μονῆς Βλατάδων προερχόμεναι ἐκ τῶν τουρκικῶν ἀρχείων.
- 19.00' Fanny MILKOVA, L'Eclogue byzantine et la Zakon Soudni Ludin (La Loi pour juger les gens).

VENDREDI, 10 septembre

I. HISTOIRE — Salle A

COMMUNICATIONS

*Présidents:* P. Charanis, E. Stanesco, Maria Nystazopoulou-Pélékidis.

- 8.30' A. DUCELLIER, Éléments pour l'étude des séismes dans le proche-Orient méditerranéen du XIe au XIIIe siècle.
- 8.45' S. SZADECZKY-KARDOSS, Der Awarensturm im historischen Bewusstsein der Byzantiner der 11. - 13. Jahrhunderte (Volkserinnerung, hagiographischer Nachhall, wissenschaftliche Retrospektion).
- 9.00' T. WASILEWSKI, La disparition des tagmata impériaux à Byzance dans la deuxième moitié du XIe siècle.
- 9.15' Vera von FALKENHAUSEN, Byzantinische Komponenten bei der Gründung der normannischen Staaten in Süditalien und Sizilien.
- 9.30' T. LOUNGHS, The failure of the german-byzantine alliance on the eve of the First Crusade.
- 9.45' P. CLASSEN, Die Komnenen und die Kaiserkrone des Westens.
- 10.00' R. J. LILIE, Myriokephalon und die Folgen.
- 10.15' P a u s e.
- 10.30' Angélique LA-T'OU, Οί δύο ἐξουσίες: Ἡ διαμάχη Παπῶν καὶ Αὐτοκρατόρων καὶ οἱ ἀπόψεις τῶν Βυζαντινῶν.
- 10.45' B. RADOJČIĆ, 'Ο Νικηφόρος Βρυέννιος καὶ ἡ ἐξέγερσις τοῦ Κωνσταντίνου Μπόντιν.
- 11.00' S. ANTOLJAK, Die häretische Gemeinde am Prespa-See (1096. J.).
- 11.15' Mirjana ZIVOJINOVIC, Οἱ μεταβάσεις καὶ διαμονὲς τοῦ Ἀγίου Σάββα στὴ Θεσσαλονίκη.
- 11.30' Jovanka KALIC, Idéologie imperiale et l'histoire serbe au XIIe siècle.
- 11.45' A. SHARF, Jews under the Lascarids and in Epirus 1222 - 1258.

*Présidents:* G. Litavrin, P. Schreiner, N. Oikonomidès.

- 17.00' Str. N. LICHEV, Zur Frage über die Wirtschaft in den bulgarischen Städten XI-XII Jhd.
- 17.15' V. GJUZELEV, Bulgarien und das Imperium von Nicaea (1204 - 1261).
- 17.30' Genoveva CANKOVA-PETKOVA, Les mouvements centrifuges et les forces centripètes à Byzance à la veille de la troisième Croisade.
- 17.45' M. P. SESAN, Über die byzantinische Anwesenheit an der unteren Donau im 10. bis 13. Jahrhundert.
- 18.00' St. PASCU, Intérférences économiques et culturelles byzantino-roumaines au nord du Danube aux IXe - XIIe siècles.
- 18.15' P. DIACONU, La culture matérielle byzantine dans la Dobroudja aux Xe - XIIe siècles.
- 18.30' P. NASTUREL, Recherches sur les Valaques dans l'Empire byzantin au temps des Comnènes et des Anges.
- 18.45' D. DVOICHENKO-MARKOV, Cecaumenos and the Vlachs.
- 19.00' E. MERENDINO, Manfredi tra Epiro e Nicaea.
- 19.30' K. A. OSSIPOVA, К вопросу о сущности византийской военной организации в период Манцикерта.
- 19.45' B. B. KUČMA, Внутреннее развитие византийского города XI - XIII вв.
- 20.00' P. A. NASLIEDOVA, Особенности формирования феодальной зависимости византийского крестьянства X - XII вв.

## COMMUNICATIONS

Présidents: I. Ševčenko, Fr. Thiriet, N. Tomadakis.

- 8.30' G. FEDALTO, Hierarchia latina Orientis.  
 8.45' G. DAGRON, La perception d'une différence: les débuts de la querelle du "Purgatoire".  
 9.00' P. G. CARON, Una manifestazione del "cesaropapismo" degli imperatori d'Oriente: L'accettazione delle rinunce dei vescovi di Costantinopoli.  
 9.15' A. TUILIER, Michel VII et le pape Grégoire VII. Byzance et la réforme grégorienne.  
 9.30' M. ANGOLD, Latin Influences of Byzantine Culture (1204 - 1261): The case of the Ordeal.  
 9.45' ST. BREZEANU, Le rôle de l'idée d'«imperium unicum» dans la reconquête byzantine (1204 - 1262).  
 10.00' J. MUNITIZ, Religious instruction in the mid-13th. century: the evidence of an unpublished Greek Thesaurus.  
 10.15' A. FAILLER, Signification du terme "dytikoi" dans l'Histoire de Pachymère.  
 10.30' P a u s e.  
 11.00' Chryssa MALTÉZOU, Il quartiere veneziano di Costantinopoli (Scale marittime nei secc. XII-XIII).  
 11.15' Maria HERETI, Familles indigènes en Crète immédiatement après l'occupation Vénitienne.  
 11.30' S. FASSOULAKIS, Ἑγκαταστάσεις Φράγκων εἰς τὸ Βυζάντιον: 1071 - 1204.  
 11.45' Th. TZEDAKIS, Ἡ καθέδρα τοῦ προκαθημένου τῆς ἐν Κρήτῃ Ἐκκλησίας κατὰ τὴν Β' Βυζαντινὴν περίοδον (961 - 1204 μ.Χ.).

Présidents: D. Angelov, B. Ferjančić, O. Lampsidis.

- 17.00' T. E. GREGORY, The Political Program of Constantine Porphyrogenitus.  
 17.15' D. GEANAKOPOLOS, Neglected Chrysobull of Michael Palaeologus in favor of Hagia Sophia after the Byzantine recovery of Constantinople.  
 17.30' Kyriaki MAMONI, Remarques sur le typicon du monastère de Pétritzos (Bačkovovo).  
 17.45' A. MARKOPOULOS, Ἡ χρονογραφία τοῦ χειρογράφου Marcianus gr. 408  
 18.00' Hélène BÉËS-SÉFERLIS, Ἀγνωστα ἔγγραφα τοῦ οἰκουμενικοῦ πατριάρχῃ Θεοδώρου Β' Εἰρηνικοῦ (1214 - 1216).  
 18.15' Helga KÖPSTEIN, Zur Novelle des Alexios Komnenos zum Sklavenstatus (1095).  
 18.30' L. B. ZEKIYAN, Les pourparlers entre le Catholicos Shnorhali et le légat impérial Théorianos en vue de l'union des Eglises Arménienne et Byzantine.  
 18.45' B. PANOV, Городское Самоуправление в Охриде во время Алексея I. Комнина.  
 19.15' T. TEOTEOI, Le rôle du travail manuel dans les «Typika» des XI<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> s.  
 19.30' J. MOLDOVEANU, Des déchiffres (nouvelles hypothèses): 1. La cryptographie (de l'année 1111) du tissage du Couvent Catholicon d'Athos (Recueil des inscriptions de l'École française d'Athènes). —2. Le cryptogramme (de l'année 1113) du lion du Pirée, transporté à Venise par l'Amir ul Morozini (1687).



**VENDREDI, 10 sept. II. LANGUE, LITTÉRATURE, PHILOLOGIE — Salle E**

*COMMUNICATIONS*

Présidents: S. Impellizzeri, G. Megas, A. Alexidzé.

- 8.30' B. BOUVIER, Le Genevensis 44 considéré comme un témoin des études homériques à Byzance.  
 8.45' H. W. SCHALLER, Das byzantinische Erbe im Lehnwortschatz der Balkansprachen.  
 9.00' M. J. JEFFREYS, The Language of Byzantine Demotic Literature — an Oral “Kunst-sprache”?  
 9.15' R. MAISANO, Archaismi e neoformazioni negli encomi di Niceforo Basilace.  
 9.30' F. CONCA, Aspetti tradizionali nella tecnica storiografica di Anna Comnena.  
 9.45' U. CRISCUOLO, Su alcuni opuscoli di Manuele Karantenos.  
 10.00' J. WORTLEY, The Legend of the Emperor Maurice.  
 10.15' N. PANAGIOTAKIS: Une source de l'Histoire de Skylitzès.  
 10.30' J. SHEPARD, Concerning a suspected source of John Scylitzes “Synopsis Historion”.  
 10.45' D. KREKOUKIAS: Τὸ ὄνομα Μονόλυκος τῆς «Ἀλεξιάδας» καὶ ἡ πιθανὴ προέλευσή του.  
 11.00' K. MANAPHÈS, Ἀνέκδοτος νεκρικός διάλογος ὑπαινισσόμενος πρόσωπα καὶ γεγονότα τῆς βασιλείας Ἀνδρονίκου Α' τοῦ Κομνηνοῦ.  
 11.15' Angela CONSTANTINIDES-HERO, The letters of Gregory Akindynos: Comments on a forthcoming edition.  
 11.30' Elsie MATHIOPOULOU, Remarques sur le “De Signis” de Nicéas Choniates.  
 11.45' P. GAUTIER, La correspondance inédite d'un moine (ex-archevêque) de la première moitié du XIIe siècle.

*Présidents:* B. Bouvier, N. Panagiotakis.

- 17.00' G. CARACAUSI, Alcuni aspetti fonetici nel mediogreco dell'Italia meridionale e della Sicilia.  
 17.15' G. FALCONE, Le origine bizantine del greco di Calabria.  
 17.30' V. BEŠEVILIEV, Dialektische Erscheinungen in den spätgriechischen Inschriften aus Bulgarien.  
 17.45' B. SCHARTAU, «Δευτέρα παρουσία διὰ στίχου» (Hist. gr. 119 τῆς Βιέννης). Κυπριακὸ ἢ κρητικὸ;  
 18.00' Maria Elisabetta BOTTECCHIA, Il lessico ἀνναλίων del codice Marciano Greco Z. 172.  
 18.15' W. VOIGT, Homonymie — verantwortlich für viele lexikalische Veränderungen zwischen Alt-und Neugriechisch?  
 18.30' Agnè VASSILIKOPOULOU-IOANNIDOU, Ἕλληνες, Ῥωμαῖοι καὶ Λατῖνοι κατὰ τὴν Α' ἄλωσιν τῆς Κωνσταντινουπόλεως (1204): Σημασιολογικὴ ἐξέλιξις τῶν ἔθνικῶν τούτων ὀνομάτων.  
 18.45' I. BOZILOV, Quelques notes sur les versions de la “Chronique de Morée”.  
 19.00' E. VOORDECKERS, Le patriarche Nicolas IV Muzalon et la Vie de Ste Parasève la Jeune.  
 19.15' C. ROMAIOS, Τὰ ποιήματα τοῦ Πτωχοπροδρόμου ἀπὸ τῆ σκοπιά τῆς λαογραφίας.  
 19.30' G. KECHAGIOGLOU, Παρατηρήσεις στὸν Συντίπα.  
 19.45' Anna PAPAMICHAIL, «...γυναῖκες γάλακτος... ἐστερημένοι».  
 20.00' S. S. AVERNIČEV, К вопросу о прогимназмах Никηфора Василики.  
 20.15' Biljana STIPČEVIĆ, Certaines problèmes de philologie dans l'oeuvre et dans le temps de Clément d'Ochrid.

ART ET ARCHÉOLOGIE — 1. Les grands courants dans la peinture: c. Miniatures  
RAPPORT

*Président:* D. Mouriki.

8.30' A. CUTLER, The aristocratic Psalter: The state of research.

8.45' *Discussion.*

COMMUNICATIONS

9.00' Efthalia CONSTANTINIDÈS, The Tetra-evangelion of the Athens National Library, Manuscript 93. The Liturgical Character of its Miniatures.

9.15' L. GALLAGHER, "An unusual version of the Baptism in a twelfth century manuscript at Cambridge".

9.30' Leslie BRUBAKER, The Twelfth-Century Octateuchs: a Reconsideration.

9.45' Victoria KEPETZIS, A propos du rouleau liturgique 2759 de la Bibliothèque Nationale d'Athènes.

10.00' *P a u s e.*

10.45' Vera LIHAČEVA, The manuscript illumination of the imperial scriptorium in the fourth quarter of the XIth century (the codexes of Soviet collections).

11.00' P. L. VOCOTOPOULOS, Iconographic Peculiarities of a Gospel Book of the so-called Nicaea Group.

11.15' R. STICHEL, Zur Herkunft des griechischen Chludov-Psaltern.

11.30' I. SPATHARAKIS, Portrait-Falsification in Byzantine Illuminated Manuscripts.

11.45' R. S. NELSON, The Iconographic Program of a Twelfth Century Gospels in Istanbul (Ecumenical Patriarchate, cod. 3).

12.00' V. A. MENJAJLO, Рукопись греч. 2 (2280) из Научной библиотеки им.А.М. Горького Московского государственного университета.

*Présidents:* T. Velmans, N. Drandakis.

17.00' D. WRIGHT, A Luxuriously Decorated Russian Psalter of the Twelfth Century.

17.15' Mara HARISIADIS, L'enluminure des manuscrits glogolitiques du XI-XII siècles.

17.45' Olga PODOBIEDOVA, События византийской истории рубежа XII - XIII вв. в интерпретации миниатюр лицевого летописного свода второй половины XVI в.

18.00' M. JACOFF, The Influence of Palaeologan Art on Some Bolognese Illuminated Manuscripts of the Late Thirteenth Century.

18.15' Z. KÁDÁR, Le ultime copie bizantine delle illustrazioni della zoologia classica.

18.30' *P a u s e.*

18.45' Temily MARK-WEINER, A Latin Pictorial Cycle of the Life of St. George in Turin and its Byzantine Sources.

19.00' Gunilla AKERSTRÖM-HOUGEN, Scenes of falconry and labours of the months in Byzantium and the West.

19.15' Ekaterina MANOWA, Byzantinische Tradition in mittelalterlichen bulgarischen Wandmalereien.

19.30' Th. FRANGOPOULOS, Influences byzantines dans la peinture septinsulaire.

VENDREDI, 10 septembre

III. ART ET ARCHÉOLOGIE — Salle D

## ART ET ARCHÉOLOGIE — Arts mineurs.

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* Alice Bank, P. Diaconu, S. Petković.

- 8.30' G. STRIČEVIC', The so-called Chair of Maximian in Ravenna.  
 8.45' Marlia MUNDELL, Sixth Century Sculpture in the Monastery of Der Za' feran in Mesopotamia.  
 9.00' P. SOUSTAL, Bompliana und das "Phidokastro", zwei mittelalterliche Festungen in der Umgebung von Arta (Epirus).  
 9.15' D. TRIANTAPHYLLOPOULOS, 'Ο 'Ιωάννης 'Απόκαυκος καὶ ἡ 'Επισκοπή καὶ Μονὴ Κοζύλης στὴν Ἠπειρο.  
 9.30' Anna AVRAMEA, Inscription byzantine inédite de la forteresse d'Ainos.  
 10.00' P a u s e.  
 10.30' Jovanka MAKSIMOVIC', L'art serbe du XIIe siècle entre Byzance et Occident.  
 10.45' D. R. JORDAN, Angels in the "Fountain of the Lamps" at Corinth.  
 11.15' V. P. BUGOLOV, Двуглавие в раннемосковском зодчестве (XIv - Xv вв.).

## ART ET ARCHÉOLOGIE — Peinture monumentale.

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* Maria Anna Musicescu, P. Vocotopoulos.

- 17.00' E. MASTROCOSTAS, Λείψανα τοιχογραφιών τῆς ἀψίδος τοῦ ἱεροῦ τοῦ ναοῦ «Ἡ ἀγία Καθολικὴ» ἐν Χρισσῷ Φωκίδος  
 17.15' Myrto GEORGOPOULOU-MELADINI, Le décor absidal des églises byzantines à Cythères (1100 - 1257).  
 17.30' Anne TSITOURIDOU, Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰ. στὴν Πόρτα Παναγιὰ τῆς Θεσσαλίας.  
 17.45' Théano CHATZIDAKIS-BACHARA, Un courant dans la peinture de la fin du XI<sup>e</sup> siècle.  
 18.00' Irina ANDREESCU, Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100.  
 18.15' V. TZAFERIS, The Wall Mosaics in the Church of the Nativity, Bethlehem.  
 18.30' E. TSIGARIDAS, Νέα στοιχεῖα τοιχογραφικοῦ διακόσμου στὸν ναὸ τοῦ Ὁσίου Δαβὶδ Θεσσαλονίκης.  
 18.45' Mara TZONČEVA, La plus ancienne peinture monumentale en Bulgarie. L'Eglise Saint-Georges à Sofia.  
 19.00' L. PRACHKOV, Les fresques de 1259 dans l'étage de l'Église Saint-Nicolas et Saint-Panteleïmon à Boyana-Sofia.  
 19.15' C. KALOKYRIS, Χρονολόγηση τῶν τοιχογραφιῶν καὶ ἀποκάλυψη τοῦ ζωγράφου τῆς μονῆς Μαρδακίου Μεσσηνίας.

# VENDREDI, IV. PENSÉE, PHILOSOPHIE, HISTOIRE DES IDÉES — Salle F

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* J. Meyendorff, A. Guillou, B. Tatakis, Mgr. P. Canart.

- 8.30' E. MOUTSOPOULOS, The idea of false in Proclus.
- 9.00' J. LEFORT, Rhétorique et symbolique: évolution du discours à l'empereur entre le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle.
- 9.15' H.-V. BEYER, Der Patriarch in der Ideologie Komnenenzeitlicher Rhetorik.
- 9.30' Pia SCHMID, Psellos als christlicher Neuplatoniker.
- 9.45' TH. NIKOLAOU, Der Traktat 87 De iconis der Questiones Quodlibetales von Johannes Italos. Eine quellenkritische Untersuchung.
- 10.00' C. NIARCHOS, The Triadic Structure in the Philosophy of John Italos.
- 10.15' G. PODSKALSKY, Barlaams\* theologische Methode und die byzantinische Tradition (\*sc. Barlaam von Seminara).
- 10.30' L. BENAKIS, Zur Edition philosophischer Texte des 12. und 13. Jahrhunderts.
- 10.45' F. TINNEFELD, Höhepunkte und Krisen des hellenischen Kulturbewusstseins in den Briefen des Theodoros Laskaris.
- 11.00' Marthe VERHELST, Le "Traité de l'âme" de Nicéphore Blemmyde.
- 11.15' D. CONSTANTELOS, Mysticism and Social Action in the late Byzantine Church. Theoleptos of Philadelphia: A Case Study.
- 11.30' Ann MOFFATT, Education — a cohesive force for Byzantium 1204 - 1261?
- 11.45' J. MOSSAY, L'atticisme dans Michel Psellos.
- 12.00' P. NIKOLOPOULOS, Πέτρου Δαμασκηνοῦ ἀνέκδοτον κείμενον.

## Rayonnement de la culture et de la civilisation byzantines après 1204.

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* M. Berza, J. Ferluga, Vassiliki Papoulia.

- 17.00' D. NASTASE, Le patronage du Mont Athos au XIII<sup>e</sup> siècle.
- 17.15' Regina WIRZ, Herkunft und Bedeutung der mittelhochdeutschen/volkssprachlichen Benennung "Ketzer" im 12./13. Jh. (erstmal bezeugt 1163) für die Anhänger der damaligen grossen gemeinsamen Ost-Westlichen Häresie der byzantinisch - bulgarisch - armenischen Bogomilen/Paulikianen.
- 17.30' R. MIHALJČIĆ: Stavilac (ὁ ἐπὶ τῆς τραπέζης, ὁ Δομέστικος τῆς τραπέζης).
- 18.00' R. THEODORESCU, Roumains et Byzance provinciale dans la civilisation du Bas Danube au XIII<sup>e</sup> siècle.
- 18.15' V. GEORGESCO, Structures de systématisation générale du droit de Byzance (1071-1200). Problèmes de crise et de rayonnement.
- 18.30' Eurydice ZIZIKAS, Un texte sur la mort d' Hélène Asan.
- 18.45' Corina NICOLESCU, Diffusion et assimilation de la civilisation bysantine sur le territoire romain aux XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècles.

SAMEDI, 11 septembre

I. HISTOIRE — Salle A

COMMUNICATIONS

*Présidents:* J. Mossay, J. Koder, A. Stratos, St. Kapsoméno.

- 8.30' J. FERLUGA, Aristocrazia bizantina e Crociati agli inizi del sec. XIII.
- 8.45' M. TADIN, Les ARBANITOI des chroniques byzantines.
- 9.00' S. P. KARPOV, Особенности образования Трапезундской (1204 - 1206). Les particularités de la fondation de l'Empire de Trébizonde (1204 - 1206).
- 9.15' Gh. ZBUCHEA, Sur la situation interne de l'Empire de Trébizonde au XIIIe siècle.
- 9.30' O. LAMPSIDIS, La rivalité entre les états de Nicée et des grands Comnènes pour l'héritage de l'"idée byzantine".
- 9.45' John SMEDLEY, Trade in Cherson, 6th-10th centuries.
- 10.00' H. W. HAUSSIG, Der politische und religiöse Hintergrund der seldschukischen Eroberung Anatoliens.
- 10.15' I. DJURIC', Les titulatures des métropolitains dans l'Ekthésis Néa et l'organisation de l'église dans l'Asie Mineure à la fin du XIVème siècle.
- 10.30' R. HOHLFELDER: Population in Central Greece in the Middle Byzantine Period; some Archaeological evidence.
- 10.45' P a u s e.
- 11.15' Elizabeth ZACHARIADOU-OICONOMIDÈS, The Catalans of Athens and the beginning of the Turkish Expansion in the Aegean Area.
- 11.30' J. KODER, Der Schutzbrief des Papstes Innozenz III. für die Kirche Athens.
- 11.45' Judith HERRIN, Michael Choniates and Athens.

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* M. Giganto, V. Rotolo, A. Kominis.

- 8.30' Ada DEBIASI-GONZATO et P. ODORICO, Repertorio linguistico-fraseologico e lessico di frequenze degli *Analecta Hymnica Graeca*: strutture e programmi per la compilazione automatica.
- 8.45' Hélène METREVELI, Les manuscrits liturgiques géorgiens de IX<sup>e</sup> - Xe s. et leur importance pour l'étude de l'hymnographie byzantine.
- 9.00' Orsolya KARSAY, Vergleichende Aspekte der byzantinischen Metrik.
- 9.15' Ph. DIMITRACOPOULOS, Οἱ ἐρμηνεῖες κανόνων στὸν IB' αἰώνα.
- 9.30' Alex. ALEXIDZÉ, Questions de structure des romans byzantins de chevalerie.
- 9.45' C. TRIANTAPHYLLOU, 'Ο ἐκ Πατρῶν ὕμνογράφος Νικηφόρος τοῦ IB' αἱ. Νέα ἐκδόσις τῶν διασωθέντων στίχων του.
- 10.00' K. SNIPES, The Manuscript Tradition of the Chronographia of Michael Psellos.
- 10.15' Mariarosa FORMENTIN, Il codice Marc. gr. 479 (sec. XI in.) nella tradizione manoscritta della Cinegetica di Oppiano.
- 10.30' E. LIVREA, Zur Identifizierung des Verfassers der *Blemyomachie* (P. Berolin. 5003).
- 10.45' S. CARUSO, Sull autore della "Vita di S. Filareto il Giovane (1020 - 1070).
- 11.00' S. BERNARDINELLO, Anacharsis vel Ananias, récit inédit du Marc. Gr. XI.22.
- 11.15' A. LUTTRELL, The Aragonese chronicle of the Morea: a new edition.
- 11.30' J. SPITERIS, Il Dialogo di Nicola Mesarites col Cardinale Pelagio, opera storica o finzione letteraria?
- 11.45' D. VAYACACOS, Μανιάτικα διαλεκτικά στοιχεία εἰς τὸ Χρονικὸν τοῦ Μορέως καὶ ἀπηγήσεις τῶν θεσμῶν τῆς Φραγκοκρατίας εἰς τὰ ἔθιμα τῆς Μάνης.
- 12.00' S. STANITSAS, Le résumé de la Chronique de Morée grecque dans la Chronique de 1570 (ou Chronographe ou Dorothée), la Chronique de M. Malaxos et celle de M. Kighalas.

SAMEDI, 11 septembre

## III. ART ET ARCHÉOLOGIE — Salle B

## ART ET ARCHEOLOGIE — Peinture monumentale

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* J. Dosogne-Lafontaine, I. Medvedev, Gordana Babić.

- 9.00' Maria THÉOCHARIS, Les icones-portraits des saints en Grèce aux XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> s.  
 9.15' Gordana TOMAŠEVIC', Sur la chronologie des mosaïques de pavement d'époque paléobyzantine.  
 9.30' M. MINCU, L'influenza bizantina sull'arte romana.  
 9.45' I. DANILOVA, De la corrélation du verbe et de l'image dans la peinture byzantine.  
 10.00' Al.-Ph. LAGOPOULOS - An. IOANNIDIS, Analyse marxiste et sémiotique d'une mosaïque byzantine.  
 10.15' I. FURLAN, Un aspetto della pittura protocomnena a Venezia: I mosaici con i patroni a S. Marco.  
 10.30' P a u s e.  
 10.45' B. NARKISS, The "Main-Plane" as a Compositional Element in the Macedonian Renaissance.  
 11.15' P. LAZARIDIS, Τοιχογραφία της κρύπτης της Μονής Προυσσοῦ Εὐρυτανίας.  
 11.30' S. PETKOVIĆ, The thirteenth-Century Frescoes in Morača Monastery: A Reinterpretation.  
 12.00' Svetlana TOMEKOVIĆ-MORIN, Portraits et structures sociales au XII<sup>e</sup> siècle.  
 12.30' Film Russe: «L' art byzantin».

## ART ET ARCHÉOLOGIE — Arts mineurs.

## COMMUNICATIONS

*Présidents:* G. Stričević, V. Lihačeva, Mando Caramessini.

9.00' G. N. BOČAROV, Новгородская торевтика XII века.

9.15' Ioli KALAVREZOU-MAXEINER, Imperial Ivories of the Late Eleventh Century.

9.30' Jane Ayer SCOTT, Late Byzantine Glazed Pottery from Sardis.

19.45' A. B. RYNTINA, Византийские традиции в русской пластике XII - XIV вв.

10.00' Mando OECONOMIDÈS-CARAMESSINI, Contribution à l'étude de la circulation des monnaies byzantines en Grèce au XIII siècle.

10.15' G. NICOLACOPOULOS, Τὰ ἐντοιχισμένα κεραμεικὰ στοὺς Ἁγίους Θεοδώρους τῶν Ἀθηνῶν.

10.30' R. CAMBER, Early christian terrae sigillatae from the Holy Land.



SAMEDI, 11 sept. IV. PENSÉE, HISTOIRE DES IDÉES [Droit]—Salle E

COMMUNICATIONS

*Présidents:* H. J. Scheltema, G. Mihaelidès-Nouaros.

- 8.30' G. G. ARCHI et M. AMELOTTI, Il "Legum Justiniani Imperatoris Vocabularium" e i suoi "Subsidia".
- 8.45' G. MICHAELIDÈS-NOUARIOS, Remarques sur le pluralisme juridique en Byzance.
- 9.00' N. van der WAL, Projet d'une nouvelle édition de Théophile (paraphrase grecque des Institutes de Justinien).
- 9.15' J. H. A. LOKIN, Théophile, est-il l'auteur de la paraphrase grecque des Institutes?
- 9.30' F. GORIA, L'Ecloga privata aucta, compilazione italica del XII secolo?
- 9.45' Th. KOZYRIS, Παρατηρήσεις ἐπὶ τῆς Νεαρᾶς τοῦ αὐτοκράτορος Μανουῆλ I Κομνηνοῦ τοῦ ἔτους 1166.
- 10.00' P. L'HUILLIER, Les traits spécifiques de l'oeuvre canonique de Zonaras.
- 10.15' G. PRINZING, Zur Entstehung und Rezeption der Ohrider Justiniana-Prima-Theorie im 12. Jahrhundert.
- 10.30' P a u s e.
- 10.45' H. J. SCHELTEMA, Julianus Ascalonita.
- 11.00' G. MARCOU, Demetrio Comaziano nell quadro della cultura bizantina del secolo 13mo.
- 11.15' J. ČŠAPOV, Рецепция памятников византийского права в России после 1204 г (La réception de monuments du droit byzantin en Russie après 1204).
- 11.30' I. P. MEDVEDEV, Неизученный вид византийской долгосрочной аренды: ἀνάκαμψις.
- 11.45' Irena KWIATKOWSKA, Le droit byzantin vu par les historiens du droit en Pologne.
- 12.00' V. GEORGESCO, L'adaptation créatrice et modernisatrice de certaines traditions juridiques byzantines (IXe - XIIIe s.) dans le projet de code urbain de Michel Photinopoulos (Fotino) pour la Valachie en 1777.



## SÉANCE D'OUVERTURE

le Dimanche 5 septembre 1976

### ALLOCUTION DE MONSIEUR P. ZEPOS

*Président du Comité d'Organisation du Congrès*

Monsieur le Président de la République,

Les Congrès scientifiques internationaux qui se donnent pour objectif d'étudier et de comprendre une civilisation dans son ensemble ne sont pas nombreux. Les recherches actuelles, spécialisées, demeurent fragmentaires, comme si l'approche générale n'exerçait plus, dans la majorité des cas, une attirance particulière pour les savants. La conséquence en est que les enquêtes s'orientent vers des voies plus attrayantes, qui, cependant, me semblent s'écarter de l'indispensable étude fondamentale, sans laquelle il n'est pas d'intelligence d'une civilisation dans son ensemble, quelle qu'elle soit.

Inconvénient ou avantage je ne saurais le dire. De toute façon ce n'est pas le problème des congrès scientifiques internationaux organisés par l'Association Internationale des Études Byzantines.

Les congrès internationaux des études byzantines avaient dès le début tendance à s'orienter vers la recherche globale de la civilisation byzantine. Et, c'est ainsi que le XVe Congrès, inauguré aujourd'hui, maintient cette tradition: Les questions proposées se rapportent aussi bien à l'histoire, à la langue, à la littérature et à la philologie, qu'à l'art et à l'archéologie, et aussi à la philosophie et à l'histoire des idées et de la pensée en général, — en un mot aux courants idéologiques qui ont fondé le rayonnement de la civilisation byzantine, pendant l'Empire et après sa chute.

Cette recherche globale de la civilisation byzantine, caractéristique du présent congrès, en constitue la force, mais risque d'en accuser la faiblesse. L'étude d'une vie millénaire de l'empire byzantin, tire d'elle-même sa propre force; elle présente, ou peut présenter, un inconvénient. En effet, l'étude d'une période aussi longue, pourrait conduire facilement à un examen superficiel, voire à une dispersion de l'analyse, indispensable dans les recherches portant sur des périodes aussi longues de l'histoire byzantine.

L'Association Internationale des Études Byzantines avait pleinement

conscience de ces faiblesses quand elle a élaboré le programme du présent congrès.

Ainsi, l'Association Internationale fit porter le poids de la recherche sur la période tourmentée des deux siècles environ, inclus entre les années 1071 et 1261.

La bataille de Manzikert de l'an 1071 a ouvert la voie fatale à la conquête venant de l'Orient et de l'Islam. L'année 1261 est, d'autre part, celle de la délivrance de Byzance de la domination franque, l'année de la libération du danger représenté par l'Occident. C'est pourquoi, les deux siècles inclus entre les deux dates s'imposent à notre examen et pourraient faire l'objet de la recherche du présent congrès, toujours dans le sens d'une synthèse habituelle à la tradition des Congrès de byzantinologie et dont l'empreinte se retrouve dans les sujets qui nous sont proposés.

Si la période entre 1071 et 1261 n'est pas encore celle de l'angoisse qui suit la dynastie des glorieux, mais malheureux Paléologues, elle porte, néanmoins en elle-même, les germes de cette anxiété future. C'est le moment où l'aigle byzantin repliant ses ailes sous les coups de l'Islam et des Francs, s'écrase entre Orient et Occident. Mais c'est également la période marquée par un élan de spiritualité extraordinaire de la civilisation byzantine, le moment de la fondation de ce que l'on appellera la renaissance byzantine, renaissance qui donnera un éclat à la civilisation qui en est issue et l'accompagnera jusqu'à son terme tragique de 1453. Ainsi envisagée, l'étude de cette période par les savants qui participent à ce Congrès est nécessaire voire indispensable. Qu'il me soit permis de souligner que la décision de l'Association Internationale de faire porter le poids du XVe Congrès sur la recherche et sur l'examen de cette période a été une décision heureuse, dont les bons résultats se feront sentir, nous l'espérons tous, durant les prochaines journées des travaux de notre Congrès.

Mais ce Congrès a aussi pour objet l'étude et la recherche des problèmes particuliers à l'île de Chypre. Cette étude et cette recherche avaient été programmées par l'Association Internationale des Études Byzantines sans limitation de temps, et ceci pour des raisons particulières.

Ces raisons sont simples et elles sont attristantes.

En effet, le Comité International du dernier congrès qui s'est tenu à Bucarest en septembre 1971 avait fixé comme lieu de réunion du XVe Congrès la ville de Nicosie à Chypre, pour le mois de septembre 1976. Et lors de sa réunion à Chios en mai 1973, le même Comité discuta et précisa les questions qui feraient l'objet du programme du Congrès;

parmi ces questions figurait, naturellement, un chapitre spécial consacré à la place de Chypre dans le monde byzantin, sans limitation chronologique.

Ainsi, Chypre était prévu à la fois comme siège du Congrès et comme sujet des recherches les plus larges, et ceci à juste titre, puisque les multiples manifestations de la vie sociale dans la grande île méditerranéenne ont vécu une vie parallèle tout le long de la période byzantine et se sont intégrées, historiquement et rationnellement, dans la marche et l'évolution de la civilisation byzantine en général.

Cependant, les événements imprévus et tragiques de Chypre en juillet 1974 ont fait annuler tout ce qui avait été prévu et ont rendu impossible la réalisation du Congrès à Nicosie. Ainsi, en décembre 1974, au cours d'une large réunion des représentants de l'Association Internationale des Études Byzantines qui s'est tenue à Athènes, il a été décidé, avec l'assentiment du Comité d'Organisation Chypriote déjà constitué, que le XVe Congrès se réunirait à Athènes à la date prévue, c'est-à-dire en septembre 1976, avec cependant les mêmes sujets d'étude, sans changement aucun.

Dans ces conditions, le Congrès inauguré aujourd'hui à Athènes se substitue du Congrès de Nicosie annulé inopinément. Et le Comité d'Organisation du Congrès d'Athènes désire souligner avec vigueur qu'il procède à cette substitution avec très grande peine. Il exprime sa profonde douleur pour tous les événements dramatiques qui ont marqué et continuent à marquer la situation à Chypre, à cause desquels l'on s'est vu obligé de transférer le Congrès, initialement prévu, de Nicosie à Athènes.

De cette place et au nom du Comité d'Organisation j'adresse une salutation chaleureuse au Comité d'Organisation Chypriote et à la Délégation de Chypre cruellement atteinte et j'exprime le vœu, qu'après le rétablissement d'une juste paix, Nicosie devienne le siège d'un autre Congrès International des Études Byzantines, dans des circonstances moins douloureuses.

Mesdames et Messieurs, chers Collègues et Amis,

Le Comité d'Organisation vous adresse ses salutations chaleureuses et vous souhaite la bienvenue à Athènes ainsi qu'un séjour agréable et un plein succès de vos travaux au cours du présent Congrès.

C'est avec une grande fierté qu'Athènes vous accueille aujourd'hui, avec la science et la sagesse que vous portez avec vous.

Le Comité d'Organisation est très sensible au fait que Monsieur le

Président de la République a daigné honorer de sa présence notre Congrès et a bien voulu inaugurer les travaux, qui se dérouleront sous son haut patronage.

Nous remercions vivement M. le Président de la République pour ce grand honneur.

Nous remercions aussi chaleureusement Monsieur le Ministre de la Culture et des Sciences pour l'aide précieuse apportée par son Ministère et pour l'intérêt qu'il a bien voulu nous témoigner.

Nous remercions également les membres du Comité d'Honneur, ainsi que les membres du Comité Scientifique pour leur contribution.

Nous remercions enfin toutes les organisations qui ont contribué à la réalisation de ce Congrès et notamment l'Office Hellénique du Tourisme, la Banque Nationale, la Banque de Crédit Foncier et la Banque de Grèce et l'Université d'Athènes qui nous accueille dans cette belle salle et dans ses autres locaux.

Enfin, le Comité d'Organisation exprime son regret de ne plus compter parmi vous maints byzantinistes renommés et s'incline respectueusement devant leur mémoire.

Mais, le Comité d'Organisation se réjouit de la présence de nombreux jeunes savants dont l'amour pour les études byzantines garantit la continuité dans l'avenir de vos efforts scientifiques. Le Comité d'Organisation a donc le droit d'exprimer en votre nom, à vous tous, sa joie pour cette floraison scientifique, et vous dire, pour les études byzantines, qu'elles vivent longtemps "εις πολλά τὰ ἔτη".

## INAUGURATION DU CONGRÈS PAR MONSIEUR CONSTANTIN TSATSOS

*Président de la République*

C'est avec une joie sincère que je vous souhaite la bienvenue à Athènes, dans l'Aula de notre Université. Une triste pensée toutefois porte ombre à cette joie qui devait être des plus pures. Nous vous recevons aujourd'hui en ces lieux, parce que la tragédie de Chypre vous a empêchés de siéger à Nicosie, ville qu'il y a quelques années vous aviez choisie comme lieu de votre prochaine rencontre.

Votre Congrès couvre les principaux aspects de la vie politique, sociale, artistique et intellectuelle de Byzance, mais pour une période chronologiquement bien déterminée, comprise entre la défaite de Romanos en Asie Mineure en 1071 et le retour des Paléologues à Constantinople en 1261. Sans doute ceux qui ont voulu limiter entre ces deux dates les problèmes qui feront l'objet de vos rapports et de vos débats sont d'une haute compétence et ce n'est pas à moi à douter des avantages qu'une telle délimitation présente au point de vue scientifique.

D'ailleurs cette délimitation chronologique ne saurait exclure le droit ou la nécessité de remonter aux sources des phénomènes dans le passé, ni de considérer les événements qui, par la suite, en ont résulté. L'histoire ressemble un peu à la Renommée de l'Énéide qui chemine toujours solidement sur terre mais dont le faite demeure à une hauteur d'où elle domine tout le cercle de l'horizon: *Ingreditur solo et caput inter nubila condit.*

L'histoire appartient à tous ceux qu'intéressent le sort de l'homme et la marche des nations, à tous ceux qui, des efforts heureux et des défaillances du passé, tirent des leçons pour le présent et pour l'avenir.

Mais il est naturel que l'histoire de certaines régions et de certaines périodes touchent de plus près ceux qui se sentent liés à elles par un nombre infini de liens souvent invisibles. Une tradition religieuse commune, la continuité de la langue parlée et de la langue écrite, qui se maintient à travers tous les changements politiques ou sociaux, la durée plus que millénaire de la législation gréco-romaine, et, de plus, l'affinité

d'esprit et de coeur s'ajoutant au fait que les événements d'alors pèsent encore sur leur vie actuelle, sur leur destinées, pour le bien ou pour le mal, tous ces facteurs ne peuvent qu'émouvoir ceux qui en éprouvent le retentissement dans leur for intérieur, comme une préhistoire qui façonne leur présent et leur avenir. J'ose dire que, pour les Hellènes de nos temps, la conscience de cette continuité ne tend pas, les exagérations mises de côté, à l'embellissement tardif et après coup de leur histoire. Elle fait partie des assises de leur âme; c'est une force créatrice qui modèle l'essence même de l'âme hellénique contemporaine.

C'est je crois la raison principale pour laquelle les études byzantines menées depuis un siècle par des savants historiens de tous les peuples civilisés, provoquent chez nous un si vif intérêt, non seulement dans les milieux qui s'adonnent à ces études, mais aussi parmi les profanes qui les embrassent avec amour et souvent avec une compréhension presque instinctive.

Je n'ai pas le bonheur et l'honneur d'appartenir au petit nombre des initiés. J'appartiens, comme Hellène, au grand nombre de ceux qui désirent aborder les problèmes de Byzance et en emplir leur mémoire et leur conscience.

C'est ce qui explique la joie toute particulière que j'éprouve en cette heureuse occasion qui m'est donnée de saluer, au nom de mon pays, votre présence parmi nous. Tout en souhaitant le plein succès de vos travaux, je déclare ouvert le XVe Congrès International d'Études Byzantines.



## ALLOCUTION DE MONSIEUR D. A. ZAKYTHINOS

*Président de l'Association Internationale des Études Byzantines*

Monsieur le Président de la République,

Dans des conditions particulièrement critiques pour ce pays, le Comité International des Études Byzantines, réuni à Athènes en décembre 1974, agréait la proposition du Comité Hellénique et confiait à celui-ci l'organisation de son XVe Congrès dont le siège avait été fixé à Chypre. Il a fallu vaincre bien des difficultés afin de rendre possible, dans les délais prévus, cette rencontre majeure de notre Association. Véritable tour de force, cette réalisation n'aurait pu être accomplie sans l'appui favorable et constant des autorités grecques et sans l'abnégation d'un groupe de personnes.

Aussi dois-je, en commençant cette brève allocution, au nom de l'Association Internationale des Études Byzantines, rendre hommage à celles-ci comme à celles-là. Je désire, tout d'abord, remercier le Président de la République Monsieur Constantin Tsatsos, d'avoir non seulement assumé sous son haut patronage notre entreprise, mais aussi d'avoir honoré de sa présence son inauguration en y prenant la parole. En plus de l'autorité que lui confère de sa qualité de chef d'État, il a apporté ici tout l'éclat de sa personnalité d'un éminent homme de science et de lettres. Toute notre gratitude est due au gouvernement hellénique qui a mis à notre disposition les moyens nécessaires. Je suis très heureux de pouvoir ici l'exprimer envers notre cher collègue, helléniste et byzantiniste, le ministre de la Culture et des Sciences Monsieur Constantin Trypanis. De chaleureux remerciements reviennent au Comité d'organisation, à son président P. Zepos et son secrétaire général Manolis Chatzidakis, à tous ses membres et leurs collaborateurs. J'ai suivi de près leur labeur et, aussi, leurs angoisses pour pouvoir vous assurer que tout a été fait afin que rien ne manquât. Aussi puis-je augurer que le XVe Congrès International des Études Byzantines, le Congrès Athènes II, entrepris comme une solution de nécessité, a toutes les possibilités de devenir un grand congrès.

Mesdames, Messieurs et chers collègues,

Ces perspectives heureuses sont, hélas!, obscurcies par les grandes pertes que cette Association a subies depuis notre Congrès de Bucarest. Notre collègue Agostino Pertusi, secrétaire général donnera lecture, devant le Comité International, de ce long obituaire. De mon côté, ne je saurais taire ici les noms de quelques collègues qui, par leur oeuvre et leur personnalité, ont illustré nos études. Qu'il me soit permis d'abrégé cette liste à Nicolas Bănescu, Gyula Moravcsik, Endre von Ivanka, Vitalien Laurent, Francis Dvornik, Victor Lazarev. Nous songeons avec beaucoup de sympathie aux collègues qui ont été empêchés d'atteindre notre réunion. Les figures d'un André Grabar, d'un Georges Ostrogorsky et de tant d'autres nous manqueront beaucoup. A votre nom, je leur dirai par dépêche combien leur absence nous pèse.

Les travaux du XVe Congrès international des études byzantines coïncident avec un grand anniversaire de notre discipline. Il y a deux cents ans, en février 1776, paraissait le tome premier de l'*Histoire de la décadence et de la chute de l'Empire romain* d'Édouard Gibbon, monument capital de l'historiographie européenne, qui a, positivement et négativement, marqué les destinées des recherches byzantines. Le bilan de ces deux siècles est imposant. De concert avec les domaines limitrophes, les études byzantines ont formé leurs systèmes de méthodes et de recherches. Aujourd'hui, Byzance quittant le cabinet austère du savant, s'est acquis une vaste audience mondiale. Moyennant l'essor des arts graphiques, de beaux livres, luxueusement illustrés, racontent par le texte et par l'image la grande geste de l'Empire et de sa culture. Certains d'entre eux (et je vois dans cette salle quelques-uns de leurs auteurs) associent une vulgarisation de grande qualité à la recherche d'interprétations neuves.

Florissante, la byzantinologie moderne parvient ainsi au faite de sa popularité. Les publications périodiques, les collections de textes et d'archives enrichissent et renouvellent la matière première de sa documentation. Votre Association Internationale a proclamé la priorité de la publication des sources. Le *Corpus Fontium Historiae Byzantinae*, malgré ses difficultés, reste son projet majeur. Une fois encore, il est nécessaire d'insister sur l'axiome que la recherche byzantine est directement liée au rythme des études classiques, grecques et latines, grecques par excellence. Là gît sa force et toute menace qui, dans ce monde en quête d'innovations, se porte contre l'érudition classique, est à la fois un péril pour elle. Il est bon de le rappeler dans cette cité d'Athéna Pallas.

Le XVe Congrès international des études byzantines s'ouvre au mo-

ment où deux générations d'ouvriers se séparent. La génération qui a immédiatement succédé à celle qu'ont illustrée Charles Diehl et Gabriel Millet, J.B. Bury et Norman Baynes, Ernest Stein et Franz Dölger, Constantin Amantos, N. Bees et Georges Sotériou (remarquez bien que je n'y compte point les patriarches de la Byzantinologie grecque, nos grands Anastase Orlandos et André Xyngopoulos, toujours jeunes et agissants!), Alexandre Vasiliev, Silvio-Giuseppe Mercati, Henri Grégoire, Nicolas Jorga et tant de grands maîtres — cette génération quitte le premier plan pour livrer l'initiative à une équipe, mûre déjà et consciente de ses responsabilités. Non sans quelque mélancolie, mais avec une ferme confiance, je vois devant moi la jeunesse qui est prête à recueillir notre succession. Mesdames, Messieurs, chers collègues, le XVe Congrès des Études Byzantines est ouvert. Ainsi que je viens de le dire, on a tout fait pour lui assurer des chances de succès. Il appartient à vous de lui donner tout l'éclat de votre science et de votre ferveur.

## ADRESSE DE MONSIEUR TH. PAPADOPOULLOS

*Représentant du Comité d'Organisation Chypriote*

Au nom de la Délégation chypriote j'ai l'honneur d'apporter le salut des établissements académiques et officiels de Chypre au XVème Congrès International d'Études Byzantines, ainsi que l'expression de nos souhaits de fructueux couronnement de ses travaux scientifiques.

Je me fais l'interprète des sentiments de mes collègues en exprimant des remerciements au Comité International des Études Byzantines qui a pris la décision de consacrer à Chypre une section entière des travaux du Congrès, ce qui mesure l'importance attribuée au passé byzantin de Chypre par les représentants éminents de la communauté internationale des byzantinistes.

Des circonstances qui sont entièrement indépendantes de notre volonté n'ont pas permis de donner suite à la décision du Comité International de faire tenir les travaux du XVème Congrès en Chypre. C'eût été une occasion unique de faire connaître sur place des monuments et une tradition des plus représentatifs de la culture byzantine. J'exprime néanmoins l'espoir que l'avenir réservera la possibilité de mettre à effet la décision du Comité International et de réaliser un projet cher à un grand nombre de byzantinistes qui n'ont jamais eu l'occasion de confronter leurs connaissances avec les témoignages de la culture byzantine en Chypre.

Je tiens également à remercier le Comité National Hellénique des Études Byzantines qui a bien voulu prendre à charge l'organisation du XVème Congrès et offrir l'hospitalité à ses participants. Tant au Comité International qu'au Comité National Hellénique nous exprimons notre profonde gratitude.

Les travaux du XVème Congrès assument pour nous une importance particulière. La discipline qui est couverte par ces travaux est universelle à double titre:

Premièrement, en raison de son contenu empirique qui embrasse une multitude de peuples ethniquement hétérogènes ou différenciés. L'expérience historique byzantine est une expérience d'unification culturelle,

dont les réussites et les insuccès nous permettent d'assigner à l'expérience contemporaine la mesure de ses propres réussites et insuccès.

Deuxièmement, en raison de son champ épistémologique qui est vaste et compréhensif. La Byzantinologie offre un terrain favorable à l'exercice de toutes les branches importantes de la science historico-philologique. Depuis longtemps déjà notre discipline est arrivée à maturité et possède maintenant des assises solides pour entamer la conquête de nouvelles dimensions historiques résultant de la problématique constamment renouvelée d'une humanité en pleine évolution dynamique.

Car il ne faut jamais perdre de vue que la Byzantinologie, ainsi que les disciplines soeurs, n'est pas un phénomène isolé dans l'évolution culturelle de l'humanité. Elle est nécessairement impliquée dans les buts et les idéaux qu'une humanité accablée de problèmes multiples et complexes poursuit dans son cours pénible vers l'entente et l'unification des peuples.

Prendre conscience d'une tel rôle, qui restitue un sens humain à nos travaux, apporterait en même temps un enrichissement du contenu de notre discipline et un renouvellement de ses méthodes. Nous mettons notre confiance à ce rôle humain, manifesté déjà dans l'esprit de collaboration internationale qui anime les assemblées érudites dont le présent Congrès perpétue la tradition.

## ADRESSE DE MONSIEUR A. C. ORLANDOS

*Président du Comité Hellénique des Études Byzantines*

Chers Congressistes!

En ma multiple qualité de Vice-président d'honneur du Bureau International de l'Association des Études Byzantines, de président du Comité Hellénique de la même association, de Secrétaire Général de la Société Archéologique, de président de la Sté des Études Byzantines et de celle d'Archéologie chrétienne, j'ai le grand plaisir et l'honneur de vous adresser mon salut fraternel et de vous souhaiter aussi bien la bienvenue qu'un agréable et riche en résultats scientifiques séjour à Athènes, sous notre ciel ajuré, inondé de lumière, et sous les auspices de Pallas Athéna et la bénédiction de la Παναγία Ἀθηνιώτισσα installée jadis dans le Parthénon.

Chers et honorés collègues, byzantinistes de la génération actuelle! Avant de quitter cette tribune, permettez-moi de vous rappeler que le congrès qui commence aujourd'hui n'est pas le seul Congrès d'Études Byzantines qui fût jamais convoqué à Athènes.

Quarante six ans auparavant, en 1930, c'est au même endroit que se rassemblèrent les plus illustres représentants de la byzantinologie du monde civilisé d'alors, pour assister au III<sup>me</sup> Congrès International d'Études Byzantines.

J'avais eu alors l'honneur d'être le secrétaire Général de ce congrès et j'ai eu par conséquence le bonheur d'accueillir dans nos salles les plus éminents maîtres, sommités de notre discipline.

Depuis lors presque tous ces savants ont — hellas! quitté la vie! Et c'est précisément à la mémoire de ces morts de presque deux générations passées, de ces héros de la byzantinologie que je vous propose de rendre ce soir un hommage de gratitude, comme un acte de reconnaissance pour tout ce qu'ils ont fait pour ressortir dans tout son relief l'imposante physionomie de Byzance aux yeux de l'humanité policée.

L'hommage que je vous propose et auquel je suis sûr que tous ceux qui sont ici s'associeront volontiers, consiste tout simplement à un appel

solennel — à un προσκλητήριον — des noms des morts, prononcés à haute voix devant vous.

Voici les noms des glorieux morts:

*Étrangers:*

Ch. Diehl, Gabr. Millet, Louis Bréhier, G. de Jerphanion, Paul Collignon, Vit. Laurent, Venance Grumel, Sévérien Salaville, Jacques Zeiller, Paul Henry, Hubert Pernot, Germaine Rouillard, André Mirambel, Oct. Merlier.

August Heisenberg, Oscar Wulff, Josef Strzygowski, Edm. Weigand, Wittold Klinger, Ludwig Wenger, F. Schehl, Paul Koshaker, A. Pöschl, Franz Dölger, Sylvio Mercati, Giorgio Ferrari, Biagio Pace, Puig y Kadafalch.

Antonin Salać, Gyula Moravcsik, J. Sajdak, Nikolaj Okunev, Franz Dvornik.

Nic. Jorga, P. Panaïtescu, Nikolaj Banescu, S. Berechet, Georges Bals, D. Anastassijević, Vasile Grecu, François Stelé, A. Protić, A. Jelacić, Vlad. Petković, R. Vari, N. Vulić, G. Novak, N. Zupamić, B. Granić, Nikolaj Belaeć, A. Radonić, G. Balascefi, Bogdan Filow, Krsto Miatev, P. Nikov, Alexandre Soloviev.

*Hellènes:*

Σπυρ. Λάμπρος, Γεώργ. Χατζηδάκις, Κωστῆς Παλαμᾶς, Κ. Ἄμαντος, Σωκρ. Κουγέας, Ἐμμ. Πεζόπουλος, Φαίδων Κουκουλές, Ἰω. Παπαδόπουλος, Ἄντ. Χατζῆς, Ἰω. Συκουτρῆς, Σῆμος Μενάρδος, Δημ. Μπαλάνος, Κωνστ. Τριανταφυλλόπουλος, Πέτρος Φουρίκης, Μιχ. Βολονάκης, Ἀδ. Ἀδαμαντίου, Γεώργ. Σωτηρίου, Ἰω. Βογιατζίδης, Δημ. Καμπούρογλους, Σκεῦος Ζερβός, Σπυρ. Θεοτόκης, Γ. Ἀρβανιτάκης, Χρ. Παντελίδης, Ἰω. Τορνάριτης, Ἰω. Ζέπος, Ἀμ. Ἀλιβιζᾶτος, Δημ. Παπούλιας, Ἀριστοτ. Κούζης, Νικ. Κοτζιᾶς, Στέφ. Ξενόπουλος, Σοφία Ἀντωνιάδη, Κωνστ. Ψάχος, Σοφοκλῆς Χουδαβερδόγλου,

Dormez en paix Collègues! inoubliables du premier Congrès d'Athènes.

## ADRESSE DE MONSIEUR BRUNO LAVAGNINI

*Représentant des Congressistes*

Signor Presidente, Monsignore, Signore e Signori, cari Colleghi

Molti altri tra i presenti erano più di me degni di portare al Congresso il saluto dei partecipanti stranieri. Se tuttavia ho accettato l'invito a me rivolto di parlare a nome di tutti, a ciò mi ha indotto il pensiero che l'onore veniva non alla mia persona, ma al numero degli anni: "τῶν δ' ἐτέων ἡ δεκάς οὐκ ὀλίγη. . .".

Io mi trovavo infatti presente in questa stessa sala quasi quaranta anni fa, quando nel 1937, la Università di Atene, nata ai piedi dell'Acropoli, celebrava il primo secolo della sua storia. Nel ritrovarmi qui oggi, spontaneamente il mio pensiero si volge commosso ad amici e colleghi che non sono ora con noi. Penso a Nikos A. Veis, a Costantino Aman-dos, a Giorgio Sotiriu, a Fedon Koukoulès, a Stilpon Kyriakidis. Ai loro nomi vorrei aggiungere quello di Andrea Andreadis. Mi accadde di incontrarlo nel 1934 sul treno che ci conduceva al Congresso di Sofia. Ricordo la sua brillante conversazione. Si parlò, fra l'altro, anche di Lambros Porfiras, il poeta neogreco di cui allora andavo traducendo i versi. Gli studiosi che ho ricordato ripresero e continuarono l'opera dei Paparrigopulos, dei Sathas, dei Lambros. Si deve a loro e ai discepoli formati alla loro scuola se Atene e Salonicco sono oggi centri di fama internazionale nel campo degli studi bizantini. Questi studi non sono qui, come altrove, soltanto erudizione storica. Essi sono animati e sorretti da una passione ideale perchè in questo paese la storia di Bisanzio non è solo una eredità del passato ma una tradizione tuttora viva e presente.

Vorrei anche dire la mia gioia di ritrovarmi ancora una volta in questa città che sin degli anni della mia giovinezza ha conquistato il mio spirito. In questa città che, dopo un sonno di secolo, ha raccolto in sè le tradizioni tutte dello ellenismo ed è divenuta centro di una nuova vita, di una nuova storia, di una nuova letteratura, in questa città, dove conto tanti cari amici, mi concesse la sorte di trascorrere sette anni, impegnato nella missione di ritessere fra Italia e Grecia quei secolari rapporti di cultura che tragici eventi avevano dolorosamente interrotto.



Con questi sentimenti e con questi ricordi, anche personali, adempio al gradito dovere di esprimere la gioia di quanti sono qui convenuti da terre vicine e lontane, di ritrovarci nel suolo ospitale dell'Attica, il piacere di incontrare vecchi amici e di conoscere le nuove speranze dei nostri studi. Desidero insieme, a nome di tutti, rendere grazie al Comitato ellenico e alle Autorità tutte per quanto hanno qui fatto allo scopo di rendere agevole e anche gradito il nostro soggiorno.

Non mi resta se non esprimere l'augurio di fecondo lavoro sui due temi del Congresso; Bisanzio nel periodo dei suoi più intensi rapporti con l'Occidente e la diletta isola di Cipro alla quale va ora il nostro pensiero. Ζήτω ἡ Κύπρος!

## COMMUNICATIONS DE MONSIEUR M. CHATZIDAKIS

*Secrétaire Général du Comité d'Organisation*

Monsieur le Président de la République,

Vous permettrez au Secrétaire Général d'accaparer votre attention quelques minutes, pour vous tenir au courant de certains points relatifs à la préparation du Congrès, à son organisation, et à ses résultats.

Le Comité d'Organisation avait décidé de faciliter autant que possible les discussions sur les thèmes du Congrès, choisis lors de la réunion de Chio. Dans ce but, il avait invité les rapporteurs et les co-rapporteurs, qui étaient près de 60, à faire parvenir leurs textes suffisamment tôt pour pouvoir les publier avant l'ouverture du Congrès. Malgré les difficultés et les retards inévitables, on est arrivé à imprimer à peu près 1500 pages. On a également fait paraître les résumés des communications, dont le nombre est très élevé. Ces matériaux sont depuis hier matin à la disposition des Congressistes. Parallèlement à cette activité d'édition, on a tenté d'élargir le champ de notre curiosité et de créer des centres d'intérêt, en organisant d'une part une exposition internationale du livre byzantin, et d'autre part une grande exposition de peintures murales originales et d'icônes byzantines, réunies et montrées pour la première fois. Cette dernière exposition sera inaugurée mardi soir.

Quant à l'organisation des séances, après la discussion de l'ensemble des rapports et co-rapports, des journées seront consacrées, par section, aux différents thèmes. La méthode est différente pour la section Art et Archéologie, qui réunit plus du tiers des communications. Les rapports y seront intégrés à chaque séance consacrée à un même thème. Ainsi pour la peinture murale, les rapports et leur discussion seront suivis par les communications sur ce sujet. En outre, des séances plénières seront organisées, dont l'une mercredi matin, sera consacrée aux *Instrumenta Studiorum* sous la présidence du Professeur Herbert Hunger. Toujours en séance plénière, d'éminents byzantinistes, Sir Steven Runniman, les Professeurs Hans-Georg Beck, Hugo Buchthal et Kurt Weitzmann, feront des conférences sur des sujets indépendants de la théma-

tique du Congrès. Enfin, le Professeur Paul Lemerle se chargera de tirer les conclusions de nos travaux lors de la séance de clôture.

Mesdames et Messieurs, Chers amis et collègues,

Le Comité d'Organisation a conscience de l'aspect éphémère des travaux d'un grand Congrès, travaux marqués par une intense activité intellectuelle et par un climat chaleureux dans les contacts humains. Le seul moyen d'y remédier est la publication des résultats de ces rencontres et le Comité d'Organisation a décidé de procéder dans les meilleurs délais à l'édition définitive des rapports, co-rapports ainsi que des communications.

Aussi, Mesdames et Messieurs les Congressistes sont priés de nous laisser leur texte ou de nous le faire parvenir le plus tôt possible. Par ailleurs, les rapporteurs et co-rapporteurs sont priés de ne pas apporter trop de modifications à leurs textes déjà imprimés pour nous épargner un surcroît de peine et de dépenses.

Il ne me reste qu'à vous demander de nous excuser pour les imperfections de l'organisation, dues au grand nombre des participants à ce Congrès, à solliciter votre indulgence, et à vous souhaiter un agréable séjour et un labeur fructueux.

## SÉANCE DE CLÔTURE

le Samedi, 11 septembre 1976

### CONCLUSIONS SUR LES TRAVAUX DU CONGRÈS

PAR PAUL LEMERLE

C'est un honneur redoutable que celui de prendre la parole le dernier, ou presque, à ce Congrès, le dernier, en tout cas, des étrangers. Cela me donne du moins l'occasion d'exprimer, en commençant, à nos hôtes grecs, des remerciements qui vont au delà des formules d'usage. Depuis la *renovatio* de l'Association Internationale des Études Byzantines, c'est-à-dire depuis que M. Zakythinos en a été élu secrétaire général avant qu'il n'en devienne président, nous avons pris la facile habitude de trouver en nos collègues grecs, peut-être parce qu'ils sont les épigones de leurs ancêtres byzantins, non seulement des organisateurs de nos activités communes, mais de généreux mécènes. Au point que l'on peut se demander ce qu'il adviendrait de notre Association si les choses allaient autrement. A coup sûr elle perdrait beaucoup, non seulement de son efficacité, mais aussi de ce qui fait le charme de nos rencontres. J'ai plaisir à le dire à nos collègues grecs, au nom de tous les participants étrangers à ce Congrès. Et à les remercier, non seulement d'une hospitalité qui est si bien dans leurs traditions qu'on en vient presque à l'accepter comme chose naturelle, mais aussi de la compétence et du dévouement avec lesquels eux et leurs collaborateurs ont organisé ce Congrès. Je remercie le président du Comité d'organisation, notre collègue le professeur Zépos, qui a en outre trouvé le temps de préparer un rapport sur le Droit et les institutions franques du Royaume de Chypre. Je remercie le Secrétaire général, M. Chatzidakis, et tous les membres du Comité d'organisation, que nous avons mis à rude épreuve par nos imprécisions et nos retards, nos exigences et nos négligences, et qui ne l'ont jamais montré. En la personne de Mlle Ioanna Kalias, je remercie tout le secrétariat. Et enfin qu'il me soit permis, débordant le cadre du Comité d'organisation, de saluer au nom de tous un ami très cher, le professeur Zakythinos, président de l'Association Internationale. Il est le seigneur de l'histoire byzantine en Grèce, et vous savez aussi le rôle qu'à la tête du Comité International il a joué pendant quinze ans, avec quelle élégance il l'a tenu, et avec quel succès dont nous avons tous profité. Je commets

à peine une indiscretion, puisque la chose est déjà connue de la plupart, et j'anticipe à peine sur ce que votre vote va ratifier tout à l'heure, en annonçant que M. Zakythinos, qui désire déposer la charge présidentielle, restera parmi nous comme président d'honneur. Je vous propose de lui témoigner par nos applaudissements notre gratitude. Et je vous propose d'associer à son nom, dans cette manifestation, celui de M. H. Hunger qui — et là encore c'est à peine une indiscretion et une anticipation — va lui succéder comme président actif de notre Association. Herbert Hunger, chef de cette école viennoise de byzantinologie dont la vitalité et la qualité se sont manifestées avec éclat dans ce Congrès. Parmi les plus remarquables des ouvrages récents figurant à l'exposition des livres, il y a ceux qui sont publiés sous le sigle de l'Académie autrichienne des Sciences, et parmi eux deux "têtes de série" d'une importance exceptionnelle: le tome premier de la *Tabula Imperii Byzantini*, consacré à l'Hellade et la Thessalie, et le tome premier du *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*, qui contient presque toute la lettre alpha.

Cette évocation de deux grandes entreprises scientifiques me fournit ma transition pour passer à l'exposé qui est intitulé, dans le programme, "conclusion des travaux du Congrès", et qui doit donc parler des travaux du Congrès. De façon nécessairement très incomplète, puisqu'il m'était, comme à chacun, impossible de tout suivre, non pas seulement faute de compétence, mais aussi parce que je n'ai pas le don d'ubiquité. Si je ne me trompe pas, quinze sujets ou sous-sujets ont été mis au programme, et confiés à cinquante-cinq rapporteurs et co-rapporteurs. Et il y a eu, d'autre part, quelque trois cent quinze communications libres. Chiffres écrasants. Je ne ferai donc ni un inventaire ni, bien entendu, un palmarès, et je me bornerai à ce qui m'a frappé parmi ce à quoi j'ai pu assister.

Je commencerai par la section chypriote, parce qu'une émotion douloureuse s'en dégageait. Nous n'oublions pas que ce Congrès devait se tenir à Nicosie; ni les circonstances qui l'ont empêché; ni leurs conséquences actuelles pour Chypre. Le sujet mis au programme était simplement "Chypre dans le monde byzantin", pour la période considérée par le Congrès, c'est-à-dire 1071-1261. Ceux qui, comme moi, ont assisté il y a quelques années à Nicosie au premier Congrès international des Études chypriotes, ont pu constater avec satisfaction que les lacunes qui étaient alors apparues dans la section d'histoire ont été ici comblées. En premier lieu, la grande question de l'autocéphalie de l'Église de Chy-

pre a été traitée. D'autre part, trois rapports, de MM. Zépos, Jean Richard, Svoronos, ont élucidé les principaux aspects des institutions franques: il reste encore à mes yeux quelque obscurité dans les origines et la nature exacte du statut des *francomati*, mais l'essentiel a été bien dit. Sur l'art nous avons eu, outre le solide exposé de M. Delvoye, ceux de M. Papagéorghiou sur l'architecture et de M. Megaw sur le décor intérieur: ensemble très riche pour l'époque paléochrétienne, complété pour d'autres époques par diverses communications. Mais je dois dire que mon attention a été attirée également par la fresque large, mais solidement fondée dans les sources, de M. Mango sur Chypre carrefour du monde byzantin; et par le mémoire, car il a cinquante pages, de M. Théodore Papadopoulos, directeur du centre de recherches chypriotes à Nicosie, sur Chypre considérée comme frontière ethnique et socio-culturelle du monde byzantin. Il n'est pas intéressant seulement par ses données, mais par sa méthode. Et il m'a rappelé une suggestive étude du même auteur, récemment publiée, en anglais, sur la méthodologie des études byzantines, qui montre la place qu'on y peut ou qu'on y doit faire aux nouvelles méthodes des sciences de l'homme. Ainsi, à défaut d'un congrès à Nicosie, avons-nous eu à Athènes un micro-congrès chypriote, dont chacun pouvait compléter les enseignements par la visite des nouvelles salles chypriotes du Musée National, et de la belle exposition des icônes du musée Benaki. Ce succès a été possible grâce au courageux labeur de nos collègues chypriotes, et grâce à l'aide fraternelle des Grecs. Mais permettez-moi de terminer par un appel international: la riche bibliothèque de Phanéroménè, sauvée, va peut-être pouvoir bientôt être de nouveau accessible aux savants et aux chercheurs; mais elle n'a pas de crédits, les circonstances l'expliquent assez, pour combler les vides qui se sont creusés en quelques années. Je fais appel à tous ceux qui publient pour qu'un exemplaire de ces publications soit envoyé à la bibliothèque de Phanéroménè, dont M. Hadjipsaltis est le directeur.

Parmi les autres sections du Congrès, la plus courue a été celle d'art et d'archéologie, qui a représenté à elle seule au moins le tiers des communications. Elle a été, curieusement, moins bien partagée quant aux rapports, avec un seul thème, de définition vague, "les grands courants dans la peinture": du moins a-t-il donné lieu à d'excellents mémoires, tels que celui de M. Djurić sur la peinture monumentale ou celui de M. Chatzidakis sur les icônes. Mais, de la masse des communications, ce que j'ai pu connaître m'a laissé d'abord l'impression que ce qui est appelé communément "histoire de l'art" s'est trouvé un peu éclipsé par l'archéo-

logie, soit directement fondée sur la fouille (un exemple parmi beaucoup : la communication sur l'architecture domestique paléochrétienne à Salamine de Chypre), soit fondée concrètement sur les monuments et les objets pour dégager une évolution (un exemple, la communication de M. Bouras sur l'évolution du plan octogonal aux XIIe-XIIIe s.). J'ai cru constater, et j'attribue ceci à la présence d'un grand nombre de jeunes parmi les communicants, que les méthodes de fouille les plus modernes — qui sont bien différentes de celles qui avaient cours au temps où moi-même je fouillais, et dans l'ensemble plus exigeantes et plus exactes, — sont maintenant largement répandues, et ont si j'ose dire fait leur entrée dans les Congrès, qui ne sont pourtant pas nécessairement des institutions d'avant-garde. Elles ont donc triomphé, et c'est justice. Une seule réserve : la poterie, autrefois plutôt négligée, mais qui désormais occupe une place grandissante dans l'archéologie de terrain, et est notamment devenue l'une des bases de la datation des couches, ne m'a semblé que rarement évoquée. Mais c'est sans doute parce que j'ai mal entendu, ou trop peu entendu. J'ajoute que nombre de participants au Congrès se sont déclarés très heureux que leur aient été révélés des monuments peu ou pas connus, ou difficiles à voir : par exemple, puisque cet exemple m'a été cité, les fresques de Saint-Jean Théologos à Verria ; ou Saint-Nicolas de Kambia en Béotie, etc. Mais cela touche au rôle d'information que doit jouer un Congrès, et j'en dirai tout à l'heure quelques mots.

La section d'histoire a été, pour la période considérée, 1071-1261, divisée en trois thèmes, qui étaient d'ailleurs plus des cadres généraux destinés à accueillir des contributions fort diverses que des thèmes proprement dits : les forces centrifuges et centripètes dans le monde byzantin ; les mouvements de population ; la symbiose gréco-franque dans les États latins nés de la conquête.

Ce dernier thème, la symbiose gréco-franque, a inspiré un rapport de M. Bryer sur les Latins dans le Pont Euxin, un de M. Topping sur la Morée et la Crète, un de M. Thiriet sur les phénomènes religieux. Mais le plus intéressant dans ce secteur a été, à mon avis, le rapprochement, ou l'opposition, de deux rapports consacrés aux faits économiques et sociaux : celui de M. Litavrin, qui s'arrête à 1261, comme le programme l'y invitait ; celui de M. Jacoby, qui s'avance jusqu'au milieu du XIVe siècle. M. Jacoby, pragmatique et fortement documenté, analyse l'abaissement de la condition sociale des autochtones, et l'accaparement de la principale force économique et source de revenu, la terre, par les conquérants, ainsi que le développement marchand des centres urbains à forte population occidentale ; mais il montre aussi, en contrepartie, les nom-

breux cas de coopération entre les deux éléments. M. Litavrin, si je l'ai bien compris, fait (comme d'ailleurs en plusieurs endroits M. Jacoby) une distinction nette entre le système vénitien appliqué en Crète, qui est celui de la contrainte directe, et le système franc appliqué en Morée, qui établit, dit-il, des rapports de vassalité féodale. Mais il montre aussi que la paysannerie n'est pas concernée par les rapports de vassalité féodale, mais bien plutôt par la seigneurie, et qu'à ce point de vue il n'y a pas de différence fondamentale entre les systèmes byzantin et franc. Néanmoins, à l'aide notamment du *praktikon* de Lampsaque, il démontre l'aggravation des charges de la paysannerie. Le principal facteur d'échec pour les Latins sera, dit-il, le développement face aux Latins de la conscience nationale grecque. Pour lui, le facteur ethnique a joué dans la résistance des masses grecques, plus encore que l'élément confessionnel.

Cette conclusion montre que le second thème de cette section d'histoire, "composition et mouvement de la population", était pertinent. Il a fait l'objet de rapports de M. Charanis, spécialiste bien connu de cette question, de M. Vryonis sur l'Asie Mineure, de M. Bartikian sur les Arméniens, de M. Stănescu sur les Vlaques et aussi d'un rapport général, mais qui vient tout juste d'être distribué, de M. Angelov.

Le premier thème de la Section d'histoire, en dépit de sa formulation linguistiquement assez peu heureuse (forces centrifuges et centripètes dans l'empire byzantin: il s'agit du conflit entre les éléments de centralisation et de cohésion d'une part, ceux de dissociation ou de séparatisme de l'autre), ce thème a donné lieu dans la première matinée du Congrès à une série d'exposés qui m'ont paru constituer l'un des meilleurs ensembles: de Mme Ahrweiler, qui en partant d'évidences fournies par le vocabulaire du temps a analysé les formes prises par les tendances centrifuges, et les causes du divorce entre la capitale et les provinces; de M. Nicol sur les manifestations d'un patriotisme local d'après l'exemple épirote et macédonien; de M. Karayannopoulos, qui a considéré particulièrement l'Asie Mineure, pour conclure à la responsabilité byzantine dans l'avance des Turcs, et non à une situation de décadence ou de séparatisme dans les provinces micrasiatiques. A quoi s'ajoute un groupe de trois exposés de nos collègues soviétiques ou tchèques; de Mme Udalcova, qui a examiné l'ensemble du problème économique et social, en insistant d'une part sur la constitution des grands domaines féodaux, de l'autre sur le développement des villes provinciales; de M. Každan (empêché de venir, mais dont le rapport nous était parvenu), qui a adopté en gros les mêmes points de vue, en insistant sur l'idée originale que la tendance féodale doit être considé-



rée comme une correction heureuse à une autocratie centralisatrice devenue trop rigide et cause de mouvements séparatistes; enfin de Mme Hrochova, qui a traité du développement des villes provinciales dans tous les domaines, de leurs rapports avec la "noblesse" provinciale des propriétaires terriens, et de l'apparition d'entités politiques provinciales, bref des transferts de Constantinople vers les provinces, et du fait que le centralisme autoritaire de Constantinople ne pouvait plus s'appuyer sur une supériorité économique. Ces trois rapports semblaient avoir été en partie au moins concertés, et ce n'est pas une mauvaise chose. Enfin je ferai une mention spéciale, dans cette section, du rapport de M. Oikonomidès. Partant d'un document fondamental, la *Partitio Romaniae*, il a examiné l'une après l'autre les provinces ou les régions de l'empire qui *n'y sont pas comprises*, et montré que ces omissions correspondent à autant de mouvements de rébellion ou de séparatisme qui, avant 1204, avaient déjà conduit à une véritable dislocation de l'empire. Cette démonstration rigoureuse d'une idée originale était un plaisir pour l'esprit.

Tout compte fait, je pense que de ces travaux, un peu touffus peut-être, de la Section d'histoire, se dégagerait maintenant assez facilement la matière d'une synthèse, qui marquerait un progrès, non point révolutionnaire, mais sensible, dans l'explication des événements de 1204 par la situation intérieure de l'empire.

A mon vif regret je ne peux m'étendre longuement sur les travaux de deux Sections dont je n'ai pas encore parlé: parce que le temps me presse, et parce que, je l'avoue, il m'a été impossible de tout suivre. Je pense que dans les prochains Congrès il serait excellent de confier la conclusion des travaux de chaque Section à une personne différente.

La Section de langue, littérature et philologie a été riche dans deux ou trois directions bien précises.

Dans le problème de la genèse des dialectes, grâce au rapport de l'éminent spécialiste qu'est M. Andriotis, et à celui de M. Browning. Grâce aussi à plusieurs communications, par exemple sur le dialecte chypriote.

A la sous-section sur les courants archaïsants et populaires dans la langue et la littérature, les cinquante quatre pages du substantiel mémoire de M. Paul Wirth n'avaient apparemment pas laissé grand chose à dire. Mais le talent de M. Hörandner a su construire un exposé original sur la poésie profane des Comnène. Et plusieurs communications ont révélé des textes inconnus ou inédits. Un exemple—mais il y en a d'autres—le recueil de vingt lettres du premier quart du XII<sup>e</sup> siècle, œuvre d'un moine ou d'un prélat qui fut directeur spirituel d'Irène Comnène, révélé par le P. Gautier.

Mais j'oserai avouer que j'ai pris un intérêt particulier aux travaux de la sous-section de paléographie, codicologie, diplomatique. Certes M. Irigoin a été au dernier moment empêché de venir, mais nous avons eu son rapport sur la production du livre à Byzance, où sont traitées les questions du parchemin et du papier, et aussi de l'encre. Et nous avons eu le rapport très fouillé de Mgr. Canart sur le livre grec en Italie méridionale sous les règnes normand et souabe, qu'il oppose fortement à l'époque du catépanat. Et il faudrait citer quantité de contributions, par exemple de M. Fonkić sur les palimpsestes, l'écriture livresque, les bibliothèques; les communications portant sur des fonds d'archives de Mmes Nystazopoulou-Pélékidès, Philippidou-Braat, Era Vranoussis, d'autres encore. Il est remarquable que le groupe autonome des disciplines contenues dans les mots de paléographie/codicologie/diplomatique ait fait, si je ne m'abuse, son entrée dans nos Congrès à l'occasion de celui de Bucarest; qu'il ait reçu sa consécration lors d'un colloque spécial tenu à Paris il y a environ deux ans; et qu'il se soit affirmé à Athènes. Je pense qu'il pourrait constituer une section propre des prochains Congrès.

Je voudrais enfin dire quelques mots d'une Section dont le titre seul, "Pensée, philosophie, histoire des idées", éveille déjà le plus vif intérêt, et qui pouvait être, à vrai dire, comme le couronnement du tout. Mais elle n'avait à son programme que deux thèmes aux définitions trop vagues: "Crises idéologiques" d'une part, "Rayonnement de la culture et de la civilisation byzantines après 1204" de l'autre. Comme on pouvait l'attendre, c'est le second, aux contours un peu moins imprécis et qui intéresse des civilisations encore vivantes, qui a fait l'objet d'un certain nombre de contributions. Elles n'ont pas couvert tout l'horizon, mais de notables parties: l'Italie et l'Europe occidentale avec M. Pertusi, l'Europe centrale avec M. Irmscher, les pays slaves avec M. Obolensky, le Bas-Danube avec M. Theodorescu, la Serbie avec M. Ferjančić, la Bulgarie avec M. Dujčev. Ensemble plus qu'honorable certes. Mais je note qu'il n'y a qu'un très petit nombre de communications qui soient venues l'étoffer.

Carence beaucoup plus apparente encore pour l'autre thème, "Crises idéologiques". Si je ne me trompe, aucune communication n'est enregistrée sous cette rubrique. Et en dehors d'un rapport assez bref et général de Georges Cront qui aura été, hélas, son testament scientifique, nous n'avons qu'un rapport, fort intéressant certes, de M. Meyendorff, qui envisage, successivement, la crise de l'idéologie impériale, et la crise dans les relations avec l'Occident latin.

Faut-il attribuer cette pauvreté — qui, notons-le en passant, s'étend aux problèmes de la religion, peu représentés à ce Congrès, comme l'ont été aussi très peu les problèmes d'histoire des sciences, — à une formulation trop vague des sujets? Ou bien faut-il y voir un phénomène de retard? Il est bien vrai que pendant des décennies, c'est l'infrastructure économico-sociale qui a occupé le devant de la scène historique. Il n'est pas moins vrai que depuis quelque temps, la superstructure idéologique a reconquis beaucoup de terrain. Notre Congrès ne semble pas s'en être bien rendu compte. Mais après tout, il n'est pas prouvé, je l'ai déjà dit, que cette institution envahissante qu'on nomme Congrès soit une institution d'avant-garde.

J'arrête ici ce tour d'horizon, en priant tous ceux qu'en dépit de la qualité de leur participation il m'a été impossible de citer de bien vouloir me le pardonner. Ils étaient beaucoup trop.

En fin de compte un Congrès riche, peut-être trop riche. Des sujets variés, probablement trop variés. Une impression de diversité, pour ne pas dire de dispersion, plus que d'unité. Et surtout peut-être, très peu de temps forts, de sommets d'émotion scientifique. Néanmoins, un bilan très largement positif, mais qui invite à se demander s'il n'y a pas des enseignements à tirer pour l'avenir.

Quant au fond, je veux dire ce qui concerne l'état des études byzantines en général, une conclusion se dégage, que je viens d'ailleurs de suggérer: nos études ne participent pas encore assez au renouvellement des études historiques. Il y a à cela une explication, à savoir que le byzantinisme est, dans son équipement, dans son outillage, en retard d'un bon demi-siècle sinon davantage sur les sciences de l'antiquité, par exemple, ou celles du moyen-âge occidental. Il a donc une double et lourde tâche. Il doit, en premier lieu, s'adonner à toutes les techniques de l'érudition, pour rattraper son retard et se donner les instruments qui lui manquent: à ce Congrès même nous avons pu noter maints signes encourageants qui montrent que cette nécessité est comprise, et j'y reviendrai dans un instant. Mais dans le même temps, il doit s'arracher, presque prématurément, au stade pour les autres dépassé de l'histoire narrative ou descriptive, et faire plus de place à des disciplines auxquelles il n'a encore goûté que du bout des lèvres, comme l'ethnographie historique ou la sociologie historique, et à la nouvelle problématique des sciences de l'homme. Il est temps de ne plus diviser la byzantinologie par siècles, mais par grandes questions. Il est temps aussi que la byzantinologie cesse d'être une science autonome et refermée sur elle-même, pour s'ouvrir à tous les comparatismes.

Les Congrès pourraient, par leur thématique, y contribuer. Mais peut-être le moment est-il venu aussi de réfléchir, à la lumière de notre expérience, sur la notion de Congrès.

La formule du Congrès dirigé ou semi-dirigé, c'est-à-dire comportant un programme imposé, existe chez nous depuis le Congrès de Munich, et à travers cinq congrès elle nous a régis pendant vingt-cinq ans. Je ne pense pas qu'il faille l'abandonner pour revenir à un individualisme anarchique, que d'ailleurs l'augmentation régulière du nombre des participants rendrait impraticable. Mais je pense qu'il faut la corriger. Et qu'il faudra renoncer aux sujets trop nombreux inscrits dans une période chronologique trop vaste. Et faire place, en revanche, à de nouveaux objectifs.

Le premier but d'un Congrès est d'informer sur les nouveautés importantes survenues dans la discipline depuis le Congrès précédent. Dans tous les domaines: fouille aussi bien que codicologie: nettoyage et réinterprétation d'une série de fresques, ou découverte d'un nouveau manuscrit de Photius. Cette section d'information, intéressant tous les byzantinistes, ne devrait fonctionner qu'en séances plénières. Bien entendu, les communications proposées devraient être soigneusement contrôlées, afin qu'il soit assuré qu'elles correspondent bien à d'importantes nouveautés, non encore publiées. Bien entendu aussi, il y aura parfois lieu de susciter les communications opportunes. Cette double tâche revient évidemment au Comité de l'Association Internationale des Études Byzantines, et au Comité d'Organisation de chaque Congrès, dont à mon avis l'autorité doit se manifester avec force et sans crainte de déplaire.

Le second but d'un Congrès est de préparer l'avenir en développant les moyens de travail. De toute nature: dictionnaires, éditions, corpus, catalogues, inventaires etc., qui pratiquement ne peuvent plus se concevoir que sur la base d'une collaboration internationale. Cette nécessité est d'ailleurs tellement évidente que peu à peu elle s'est imposée à nous, et que ce Congrès a consacré une matinée en séance plénière, sous la présidence de MM. Hunger et Pertusi, aux *Instrumenta Studiorum*. Les résultats ont été fort intéressants. Je pense que, sur la base déjà ébauchée d'une organisation en commissions ad hoc, par grande discipline ou par grande entreprise, il faut aller encore plus avant dans cette direction. Je verrais volontiers qu'un représentant par spécialité — M. Grierson pour la numismatique, M. Irigoin pour la codicologie, M. Chatzidakis pour la peinture murale etc. — fût à chaque Congrès chargé par le Comité d'un rapport sur les progrès réalisés pendant les cinq dernières années dans l'équipement et l'organisation de la discipline, sur la marche

des entreprises en cours, sur les propositions d'entreprises nouvelles.

Enfin, et c'est selon moi le troisième aspect du Congrès idéal, il doit être l'occasion d'une réflexion et d'une confrontation des points de vue sur un ou deux grands sujets. Mais un ou deux seulement, et dont tous les aspects seraient traités en séances plénières. Sujets assez bien choisis, et assez vastes, pour que tout byzantiniste y trouve un intérêt; assez précis cependant pour que l'on puisse espérer les faire progresser dans des discussions bien dirigées; et de telle nature qu'ils accueillent les préoccupations de l'historien aussi bien que du philologue, et de l'historien de l'art aussi bien que de celui des idées. Chacun a pu remarquer qu'au présent Congrès, les historiens ou les philologues sont restés dans leur section, et ont rarement éprouvé la curiosité d'aller voir ce qui se passait chez les historiens de l'art ou archéologues. Inversement les historiens de l'art ou archéologues ont bien rarement poussé la porte des salles où l'on traitait d'histoire ou de philologie. La simultanéité des séances en était en partie la cause, mais pas la seule. Je pense qu'il faut lutter contre cette tendance à la compartimentation de nos études; qu'il faut lutter par une conception globale du byzantinisme; et que c'est l'une des missions des Congrès. Je sais bien que la parole et l'image ont une fonction esthétique tout à fait différente, et que d'ailleurs, c'est par les images que Byzance a fini par sortir du décri où elle a été si longtemps maintenue. Mais enfin la parole et l'image sont les inséparables composants d'une civilisation.

Il me semble que dans une organisation systématiquement tripartite des Congrès telle que j'ose la préconiser — au niveau d'une information sans frontières; au niveau des *instrumenta studiorum* et des techniques érudites de spécialité; au niveau d'une thématique précise et judicieuse — chacun pourra nourrir et élargir sa curiosité, et trouver, s'il le désire, et si le Comité d'organisation en est d'accord, l'occasion de s'exprimer.

Mes derniers mots seront pour évoquer un des aspects de ce Congrès qui m'ont frappé: le grand nombre de jeunes qui y ont assisté ou participé. Phénomène réconfortant, et propre à dissiper la morosité. A ces jeunes volontiers contestants — et qui ont raison de contester — j'oserai cependant donner un conseil d'expérience: tout byzantiniste doit faire l'effort d'acquérir la maîtrise d'une technique de spécialité. Peu importe laquelle: épigraphie ou numismatique, mosaïque ou poterie, sigillographie ou diplomatique, pourvu qu'il en devienne vraiment maître. Car il y a là quelque chose d'irremplaçable pour la formation et la méthode. Après quoi il peut, il doit, se livrer pour le choix d'un sujet à son pen-

chant, à son goût, à son talent propre, car c'est ainsi qu'il fera œuvre originale, pourvu seulement qu'il se fonde sans défaillance sur l'étude et l'interprétation rigoureuses des monuments et des documents, qui seront ses seuls vrais maîtres.

Aux jeunes présents dans cette salle et à leurs camarades, nous remettons avec confiance les destinées du prochain Congrès.

## DÉCISIONS DE L' ASSEMBLÉE GÉNÉRALE PAR DIONYSIOS A. ZAKYTHINOS

Mesdames, Messieurs,

Le XVe Congrès International des Études Byzantines touche à sa fin. On pourra dire que, grâce au labeur de ses organisateurs, grâce aussi au niveau scientifique de votre propre apport, il a accompli avec succès ses buts. Ce Congrès, converti, suivant les statuts de notre organisation, en Assemblée générale, est appelé à prendre connaissance des résolutions du Comité International et à ratifier ses actes.

Sur convocation écrite de son président et sur un ordre du jour dûment notifié, le Comité International a tenu ses assises statutaires le mardi 7 et le vendredi 10 septembre dans la grande salle de l'Académie d'Athènes. Les décisions prises peuvent être brièvement exposées comme suit :

1. Après l'allocution du président, l'approbation de l'ordre du jour et de la liste des délégués et délégués suppléants, le Comité International prend connaissance du rapport du secrétaire général Monsieur A. Pertusi concernant l'activité de l'Association et des comités nationaux. Après discussion, le rapport est approuvé.

2. Le Comité International approuve le rapport du trésorier Monsieur N. Oikonomidès concernant la gestion du compte international de l'Association.

3. Sur la proposition écrite du professeur Solà, représentant un groupe de savants espagnols, le Comité International approuve la réorganisation du comité national espagnol.

4. Sur la proposition de Monsieur Paul Lemerle, le Comité International procède à la nomination de la Commission du Dictionnaire des Antiquités byzantines. Cette commission comprendra Messieurs P. Lemerle—président, Zakythinos, Hohlweg, Karayannopoulos, Obolensky, Ševčenko. Elle aura comme secrétaire Monsieur Dagron.

5. Sur la proposition de Monsieur Pertusi, le Comité discute le problème de l'élargissement de la Commission du "Nouveau Ducange". A la place de Monsieur Kriaras, qui a remis sa démission, il nomme Monsieur

N. Andriotis. Il agréé en principe l'idée d'élargir le plan du "Nouveau Ducange", afin d'y comprendre toutes les entreprises lexicographiques, entre autres celle qui a été proposée par Monsieur L. Vranoussis à la séance des "Instrumenta Studiorum". Le soin de présenter un rapport circonstancié sur le problème à la prochaine réunion du Comité a été confié à la Commission intéressée.

6. Dans l'intervalle entre le Congrès d'Athènes et celui de 1981, le Comité décide de se réunir au moins deux fois: une en 1978, peut-être à Athènes, et une autre à l'occasion du Congrès International des Sciences Historiques qui se tiendra à Bucarest, en 1980. Les thèmes de la participation aux travaux de ce dernier dans la "Journée byzantine" doivent être, si possible, fixés dès 1977. Le Bureau est autorisé à y pourvoir.

7. Le Comité International prend note qu'un Symposium sur la Culture byzantine sera organisé par les soins du Comité Soviétique, en Géorgie, en 1978/1979. Une réunion de la Commission de Géographie Historique est prévue à Paris au courant de l'année 1977.

8. Sur la proposition de Mgr. Canart, une commission chargée d'étudier la formule des congrès et les problèmes d'organisation que posent ceux-ci a été constituée. Cette commission, placée sous la présidence de Monsieur H. Hunger, comprendra les membres de l'ancien et du nouveau Bureau International Exécutif, ainsi que Mgr. Canart. Elle présentera ses propositions à la prochaine réunion du Comité.

9. Le président et le secrétaire général de l'Association présentent à l'expiration de leur mandat leur démission. Le Comité International procède à l'élection de leurs remplaçants par vote secret. Sur la proposition de Monsieur Zakythinos, Monsieur Herbert Hunger est élu président de l'Association, et Monsieur Manolis Chatzidakis secrétaire général pour la période 1976-1981.

#### *Ψήφισμα*

*Τῷ νέῳ Προέδρῳ Ἑρβέρτῳ Hunger  
καὶ τῷ νέῳ Γραμματεῖ Ἑμμ. Χατζηδάκη*

*Ψήφῳ κοινῇ ἡ τῶν Βυζαντινῶν Σπουδῶν Διεθνὴς Ἑταιρεία ἀνέδειξέ σε εἰς τὸ ὑπατον τοῦτο ἀξίωμα τῆς προεδρίας αὐτῆς. Διὰ τοῦτο ἐγώ, Διονύσιος Ζακυθινός, ἄχρι τοῦδε προέδρος, γεγηθότως ἐγχειρίζω σοι πάσας τὰς τῷ λειτουργήματι τούτῳ παρεπομένας ἐξουσίας καὶ ἐγκαρδίως παραινῶ, ἵνα τὸ μέγα τοῦτο ἔργον καλλιεργήσῃς καὶ ἀνξήσῃς. Σοφὸς ἐργάτης τῶν Ἑλληνικῶν γραμμάτων, ἀνακαινιστὴς καὶ κυβερνήτης, λαμπρὰ παρέρχῃς ἐχέγγυα τῆς πρὸς τὴν Ἐπιστήμην καὶ τὸν Ἀνθρωπισμὸν σπονδῆς.*



*Σύμπονον καὶ παραστάτην ἐν τῷ σκληρῷ τούτῳ ἀθλήματι παρέξενξέ σοι ἡ Διεθνὴς Ἑταιρεία τὸν γενικὸν γραμματέα Ἑμμανουὴλ Χατζηδάκη, ἄνδρα ὁποροῦν καὶ χαρίεντα, τῆς δὲ τῶν Βυζαντίων Τέχνης καὶ Ἀρχαιολογίας δεινὸν μελετητὴν.*

10. La composition du Bureau de l'Association Internationale a été renouvelée comme suit:

Présidents d'honneur: A. Grabar, P. Lemerle, G. Ostrogorsky, A. Orlandos, St. Runciman, B. Lavagnini, D. Zakythinos, A. Xyngopoulos.

Président: H. Hunger.

Vice-Présidents d'honneur: H.-G. Beck, J. M. Hussey, M. Berza, K. Weitzmann, O. Demus, P. Zepos.

Vice-Présidents: D. Angelov, A. Dostál, D. Obolensky, H. Ahrweiler, Z. V. Oudaltsova, A. Pertusi, I. Ševčenko.

Secrétaire général: M. Chatzidakis.

Trésoriers: F. Barišić, N. Oikonomidès.

11. Par vote secret le Comité International, agréant la proposition de Monsieur H. Hunger, décide que le prochain XVI<sup>e</sup> Congrès International des Études Byzantines aura lieu à Vienne en 1981. La date exacte sera fixée ultérieurement.

Au sein de ce XVe Congrès International des Études Byzantines (Athènes 5-11 septembre 1976), le programme scientifique concernant Chypre, tel qu'il avait été fixé par la Conférence de Chio (mai 1973), a été avec succès réalisé dans toute son ampleur.

Nous exprimons le ferme espoir qu'un des prochains congrès pourra se réunir effectivement dans l'île même aussitôt que la situation générale permettra à celle-ci, pacifiée et rétablie, de recouvrer toutes ses activités scientifiques.

Sur la proposition du Comité Chypriote, nous soumettons à votre Assemblée la résolution suivante:

"L'Assemblée générale de l'Association Internationale des Études Byzantines réunie le 11 septembre 1976 à Athènes,

Adopte la proposition du Comité Chypriote d'exprimer sa vive inquiétude pour le sort des monuments byzantins de l'île et leurs trésors, situés dans la zone affectée par les hostilités et tout particulièrement dans les régions occupées.

Elle décide de faire appel aux gouvernements responsables, aux orga-

nismes internationaux et à l'opinion publique mondiale pour la menace qui pèse sur cette partie du patrimoine culturel de l'Humanité".

(Résolution pour Pylos lue par R. Browning:

"The XVth International Congress of Byzantine Studies,

Taking into consideration the fact that the area of Pylos, an area of exceptional natural beauty, is one of Europe's most evocative historical environments, with associations ranging from Prehistoric times down to the XIXth century, and is furthermore endowed with numerous archaeological monuments, including three mediaeval castles, supports the unanimous desire of its Greek archaeological Colleagues, and expresses the hope that no shipyards or other factories be established in the District. The Congress urges the Greek Government to reconsider this project and to examine the alternative solutions that have been proposed, in order that this unique historical area may retain its original character and beauty.")

A partir de ce moment, la gestion des affaires de notre Association est confiée au nouveau Bureau, à son président, le professeur Herbert Hunger, et à son secrétaire général Manolis Chatzidakis, éphore général honoraire des antiquités, deux personnalités du monde scientifique d'un rayonnement mondial et d'une grande probité intellectuelle.

Herbert Hunger, professeur à l'Université de Vienne, président de l'Académie des Sciences de son pays, directeur de l'Institut d'Études Byzantines, éditeur d'un des plus grands périodiques de notre discipline, président de la Commission de "Corpus Fontium Historiae Byzantinae", a derrière lui une oeuvre imposante dans les domaines de la Paléographie et de la Philologie byzantine, de l'histoire des idées et des mentalités. Il a formé une équipe agissante de jeunes chercheurs et donné des preuves de grands talents d'administrateur.

Manolis Chatzidakis a gravi tous les échelons du service archéologique. Il a accru sa science dans les champs de fouilles, dans les obscures églises et dans les salles des musées. A la sûreté de ses connaissances, il joint une rare finesse. Un vif sentiment de liberté conduit ses actions. Arrivé dans toute la force de son talent, Chatzidakis jouit d'une vaste audience internationale, ainsi que le montre, entre autres, la circulation de ses beaux ouvrages, nouveaux et reproduits.

En quittant cette tribune, je songe avec émotion aux dix années que j'ai passées comme secrétaire général de notre Association aux côtés

du président et ami Paul Lemerle. J'évoque également avec le plus grand plaisir la parfaite entente qui a régné dans mes relations avec le secrétaire général Agostino Pertusi. C'est avec peine que je me sépare de lui. Qu'il me permette de lui dire que j'emporte avec moi l'amitié qui s'est épanouie dans notre collaboration. Avec son prestige et son humanisme, Agostino Pertusi continuera à rendre de grands services, de son nouveau poste de vice-président, et je suis certain que, dans un proche avenir, il sera appelé à jouer un rôle primordial au sein de notre Association.

MESSAGE  
DE MANOLIS CHATZIDAKIS

Chers amis et collègues,

Retenu chez moi par une subite invasion de lombago, j'exprime une profonde émotion pour mon élection au poste du secrétaire général de l' Association Internationale des Études Byzantines.

Je regrette infiniment ne pas pouvoir remercier de vive voix les collègues qui m' ont désigné à ce poste et je ne peux que promettre de tacher de continuer la haute tradition créée par mes illustres prédécesseurs, P. Lemerle, D. Zakythinos et A. Pertusi.

## ALLOCUTION DE CLÔTURE

PAR P. ZEPOS

Mesdames, Mesdemoiselles, chers collègues et amis,

A l'issue de nos travaux, j'éprouve le besoin de vous remercier, vous tous, pour la collaboration effective apportée par vous au déroulement de ce Congrès.

Notre Congrès a-t-il été un succès, ou non? En dernière instance les Actes seuls—où figureront en détail toutes vos propositions et toute votre science—en décideront.

Mon devoir aujourd'hui est à la fois plus modeste et plus agréable, à savoir vous remercier de tout cœur vous qui avez oeuvré pour la réussite de ce Congrès: Monsieur le Président de la République, Monsieur le Ministre de la Culture et des Sciences, messieurs les Directeurs des Banques, l'Organisation grecque du Tourisme, l'Université d'Athènes; enfin, tous nos autres collaborateurs, anonymes pour beaucoup, mais non moins précieux et indispensables.

Permettez-moi de remercier plus spécialement le Comité d'Honneur, le Comité Scientifique et aussi, le Comité d'Organisation—en exceptant, bien sûr, son Président.

Si vous avez constaté certaines faiblesses, veuillez bien les imputer au seul Président. Mais si, au contraire, notre Congrès vous est apparu non dépourvu de quelques qualités, veuillez en reporter le mérite sur les autres membres de ce même Comité, membres auxquels, de cette place, j'adresse mes plus chaleureux remerciements.

Mes remerciements vont plus spécialement à mon éminent ami, Monsieur le Professeur Lemerle, pour la synthèse conclusive, de facture parfaite, qu'il a donnée de nos travaux.

Mes remerciements les plus chaleureux aussi aux membres de l'ancien Bureau de l'Assosiation Internationale pour le travail accompli. Que les membres du nouveau Bureau qui vient d'être constitué veuillent bien accepter mes voeux.

A vous tous, chers amis, je souhaite un heureux retour dans vos pays. Au revoir, après cinq ans, à Vienne.

Je déclare donc clos le XVe Congrès International des Études Byzantines.

## INSTRUMENTA STUDIORUM

HERBERT HUNGER (Österreich)

NEUE FORSCHUNGSPROJEKTE

Seit über einem Dezennium bildet die historische Geographie einen Schwerpunkt in der Grundlagenforschung der österreichischen Byzantinistik. Beim 13. Internationalen Byzantinistenkongreß in Oxford 1966 konnte der Unterzeichnete das Projekt der *Tabula Imperii Byzantini* (TIB) den Fachkollegen vorstellen, nachdem die Österreichische Akademie der Wissenschaften sich bereit erklärt hatte, die TIB in ihre Obhut zu nehmen. Zunächst begannen Assistenten und Studenten des Instituts für Byzantinistik der Universität Wien mit dem Exzerpieren aller einschlägigen byzantinischen Quellen; diese Arbeit wurde dann von eigenen TIB-Mitarbeitern fortgesetzt und eine umfangreiche Quellenkartei angelegt, die regional gegliedert und durch eine Sekundärliteraturkartei erweitert wurde.

Schon 1968 begannen Forschungsreisen, welche die Schreibtischarbeit ergänzten, eine Dokumentation über die byzantinischen Denkmäler erbrachten und bei der Lösung mancher Lokalisierungsprobleme halfen. Von Anfang an schwebten der Balkan, Griechenland und Kleinasien, die Zentren des byzantinischen Reiches, der TIB als vordringliche Arbeitsbereiche vor Augen; für später ist aber an die Erfassung des gesamten byzantinischen Reiches in seinem größten Umfang, den es unter den Kaisern Justinian I. und Basileios II. erreichte, gedacht. Daher wurde für den gesamten Mittelmeer—und Schwarzmeerraum vom Institut für Kartographie der Österreichischen Akademie der Wissenschaften eine eigene Grundkarte entworfen. Nach der Fertigstellung soll die TIB etwa 35 Einzelkarten mit Textbänden umfassen.

1972 konnte mit der Herstellung von Einzelkarten begonnen werden. J. Koder und F. Hild bearbeiteten das Gebiet von Hellas und Thessalia; das Ergebnis ist der 1976 erschienene Band 1 der TIB (Johannes Koder und Friedrich Hild, Hellas und Thessalia. 316 Seiten, 2 Karten. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien): nach einer umfangreichen Einleitung zur historischen Geographie des behandelten Raumes folgt der Hauptteil mit den Lemmata aller aus den by-

zantinischen Quellen bekannten Toponymika, sowie sämtlicher byzantinischer Denkmäler des Gebietes. Dieser alphabetisch geordnete Hauptteil entspricht in seinen Lemmata den Eintragungen in der thematischen Karte; zur leichteren Orientierung in der Landschaft liegt auch eine topographische Karte bei.

Seit mehreren Jahren arbeiten F. Hild und M. Restle am zweiten Band der TIB (Kappadokien), dessen Erscheinen für 1979 geplant ist. Weitere Projekte im Anfangsstadium sind Epirus (P. Soustal) und Lykaonien (K. Belke), ferner Aigaion Pelagos (J. Koder).

Da in den knapp formulierten Textbänden der TIB die auf den Reisen erfaßten Denkmäler und andererseits die Ergebnisse der Quellenforschung nur unzureichend dargeboten werden können, wurde eine eigene Reihe, die *Veröffentlichungen der Kommission für die Tabula Imperii Byzantini* (VTIB), ins Leben gerufen, wo spezielle Themen aus dem Bereich der TIB-Bände auch mit Photos, Skizzen und Detailkarten abgehandelt werden. Erschienen ist bis jetzt VTIB 1: Johannes Koder, Negroponte. Untersuchungen zur Topographie und Siedlungsgeschichte der Insel Euboia während der Zeit der Venezianerherrschaft. Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1973; im Druck befindet sich VTIB 2: Friedrich Hild, Das byzantinische Straßensystem in Kappadokien, in Vorbereitung VTIB 3: Marcell Restle, Studien zur frühbyzantinischen Architektur in Kappadokien.

Ebenfalls auf dem Byzantinistenkongreß in Oxford wurde vom Unterzeichneten das Forschungsprojekt *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit* (PLP) offiziell vorgelegt. In dem seither vergangenen Jahrzehnt wurde dieses Vorhaben an der Kommission für Byzantinistik der Österreichischen Akademie der Wissenschaften energisch vorangetrieben. Sichtbares Zeichen dieser Bemühungen ist der nun vorliegende erste Faszikel des PLP, der von E. Trapp, R. Walther und H.-V. Beyer erstellt wurde. Die Wiener Byzantinistik hofft, mit diesem prosopographischen Werk einem Desiderat des Faches Abhilfe zu schaffen und—über ein Eigennamenwörterbuch hinausgehend—durch die zahlreichen beigegebenen und geplanten Register einen wertvollen Beitrag zur Berufs—, Standes und Sozialschichten—gliederung des Balkans und des östlichen Mittelmeerraumes zu liefern.

Um allerdings das Projekt realisieren zu können, mußte eine Einschränkung des bearbeiteten Personkreises auf die griechischen Quellen (literarische Werke, Urkunden, Handschriftennotizen, Inschriften, Siegel, Münzen und Ikonen) durchgeführt werden, sodaß nur in anderen, etwa westlichen, Quellen belegte Personen griechischer Herkunft kei-

ne Aufnahme fanden. Jede aufgenommene Person aber wurde so umfangreich wie möglich dokumentiert. Die Darstellung innerhalb der einzelnen Lemmata wird durch die Quellen—und Sekundärliteraturbelege ergänzt.

Schon das Wort "Computervorabdruck" auf dem Titelblatt des ersten Faszikels, der 1976 im Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften erschienen ist, läßt erkennen, daß für die Erstellung dieses Lexikons erstmalig in der Byzantinistik die Hilfe der elektronischen Datenverarbeitung in Anspruch genommen wurde. Als E. Trapp 1966 mit der Exzerpierung der Quellen begann, war davon freilich noch keine Rede. Mehrere fallweise Mitarbeiter wechselten einander ab, ehe Ende 1969 R. Walther und Anfang 1971 H.-V. Beyer in das Projektteam eintraten. Erst 1974, nach Abschluß der Quellenmaterialsammlung und nach einer Vorpublikation (Specimen eines prosopographischen Lexikons der Palaiologenzeit. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik* 22 [1973] 169-205), wurde auf die Anregung von R. Walther der Computer für die Erstellung des endgültigen Lexikons herangezogen.

Neben wirtschaftlichen Aspekten waren vor allem wissenschaftliche Vorteile dafür ausschlaggebend: Es besteht bis kurz vor dem Ausdruck eine Korrekturmöglichkeit, neu hinzukommendes Material kann einfach ergänzt werden, und auch bei mehreren Mitarbeitern bleibt die Einheitlichkeit des Lexikons gewahrt. Der Hauptvorteil ist aber wohl in der Möglichkeit der kurzfristigen Erstellung von Registern in einer Vielfalt und Vollständigkeit zu sehen, wie sie auf herkömmliche Art kaum realisiert werden könnten. So konnte bereits dem ersten Faszikel, der auf 181 Seiten 1723 Personen dokumentiert, ein Beiheft beigegeben werden, daß neben einem Abkürzungsverzeichnis auch vier Register (Verweise, nichtgriechische Namen, Berufe, Orte) enthält.

Zu jedem neuen Faszikel—das Lexikon ist auf elf solche Faszikel in einer Erscheinungsdauer von ca. 15 Jahren geplant—wird in Zukunft ein solches Beiheft erscheinen. Die Register und Verzeichnisse darin werden jeweils kumuliert sein, d. h. daß jedes künftige Beiheft die vorangegangenen vollständig ersetzt. So wird das dem letzten Faszikel beigegebene Heft ein komplettes Abkürzungsverzeichnis und die für das gesamte Lexikon gültigen Register enthalten.

Da die prosopographische Datenbank jederzeit ergänzbar ist, soll bis zum Abschluß des Projektes die jeweils neueste Literatur verwertet werden. Alle Benützer des Lexikons sind herzlich eingeladen, Ergänzungen und Korrekturen den Mitarbeitern des Projektes mitzuteilen, damit eine möglichst fehlerfreie Datenbank erstellt werden kann.

Nach Abschluß des Computervorabdruckes des PLP soll nämlich—und damit komme ich zur Erklärung des Wortbestandteiles "Vorabdruck"—eine überarbeitete und ergänzte Neuauflage des gesamten Lexikons erscheinen. Dadurch werden dem Benützer die sonst üblichen Supplement—und Addendabände erspart bleiben.

Ein weiteres Arbeitsgebiet der Wiener Byzantinistik ist die *Sigillographie*. Die byzantinische Siegelkunde konnte in jüngster Zeit wesentliche Fortschritte erzielen. Durch das von Père V. Laurent herausgegebene Corpus (drei Faszikel des V. Bandes (Kirche) erschienen, II. Band (Hauptstadt und zentrale Zivilverwaltung) in Druck) und einen großen Katalog von G. Zacos und A. Veglery ist die Zahl der gut aufgearbeiteten Bleibullen erheblich gestiegen. Dadurch konnte die Ausgangsbasis für weitere Fortschritte (vor allem auf dem Gebiet einer besseren Datierung) verbreitert werden.

Derzeit sind mehrere Großprojekte im Gang: N. Oikonomides arbeitet an den Siegeln der Dumbarton Oaks Collection, V. S. Šandrovskaja an denen der Ermitaž, G. Zacos bereitet einen zweiten Band der Stücke seiner Sammlung vor. In Wien wird W. Seibt im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (Kommission für Byzantinistik) einen Katalog der Bleibullen in österreichischen Sammlungen herausbringen. Der erste Band (Kaiserhof und Provinzialverwaltung, ca. 500 Siegel) soll etwa Ende 1977 erscheinen, der zweite ist für 1979 geplant. Die Edition erfolgt nach den Prinzipien des Corpus.

Einer weitgehenden Integrierung der Ergebnisse der byzantinischen Sphragistik in die Gesamtforschung stand bisher eine oft nur vage Datierung auf ein, zwei Jahrhunderte im Wege. Auf Grund der Erarbeitung neuer und verbesserter Kriterien kann die Datierung selbst bei sonst unbekannten Personen heute oft auf wenige Jahrzehnte eingeschränkt werden. Der Wiener Katalog geht mehrfach auf solche Kriterien ein, um den Benützer auch in die Methodik einzuführen.

Dadurch wird es, insbesondere für das 9. - 12. Jahrhundert, möglich sein, das Wissen um bekannte Persönlichkeiten zu verbessern bzw. zu genaueren Aussagen über die Stärke bestimmter Familien, Berufsgruppen oder Rangklassen innerhalb enger zeitlicher Grenzen zu gelangen—eine wichtige Voraussetzung auch für soziologische Forschungen. Nach der Publikation des gesamten Siegelmaterials ist zu erwarten, daß beispielsweise für das 11. Jahrhundert mehr als die Hälfte der prosopographischen Daten diesem Quellenbereich entstammen werden. W. Seibt konnte das bereits an Hand einer prosopographisch-sigillographischen Studie zur Familie der Skleroi (*Byzantina Vindobonensia*) 9 aufzeigen.



Auch die historische Geographie wird durch die genauere Datierung der ältesten und jüngsten Siegel der Verwaltungsbeamten bestimmter Themen sowie der Bischöfe erheblich bereichert. Eine Aufarbeitung der verwaltungsgeschichtlichen und wirtschaftsgeschichtlichen Probleme müßte ohne die Siegel lückenhaft bleiben. Auf kunsthistorischem Gebiet schließlich wird die genaue Datierung der Siegelbilder unter anderem die Erarbeitung von charakteristischen Bildtypen für bestimmte Jahrzehnte ermöglichen.

Die große Masse der unpublizierten (und auch der ungenügend edierten) Siegel läßt vermuten, daß erst in 15 - 20 Jahren der Großteil dieses Quellenmaterials in ausreichenden Publikationen vorliegen wird.

Auf Anregung und unter der Leitung des Unterzeichneten wird im Rahmen des Instituts für Byzantinistik der Universität Wien und der Österreichischen Akademie der Wissenschaften von E. Gamillscheg und von D. Harlfinger vom Aristoteles-Archiv der Freien Universität Berlin die Ausgabe eines *Repertoriums griechischer Kopisten von 800 - 1600* vorbereitet. Dem Projekt wurde die Unterstützung seitens der Biblioteca Apostolica Vaticana zugesagt. Für dieses Repertorium ist die Durchsicht aller Handschriften im Original notwendig; seit 1973 wurden auf Bibliotheksreisen über 2000 Codices bearbeitet. Ziele der Reisen waren Handschriftenbestände in Paris, Schottland, England, Polen, der Schweiz und Italien. Dabei wurden die Handschriften in polnischen und schottischen Bibliotheken, in Cambridge, Bologna, Lucca, Modena, Parma, Perugia, Pistoia und Verona komplett für das Projekt durchgesehen.

Eine wichtige Vorarbeit für das Repertorium bildet der Band von D. Harlfinger, *Specimina griechischer Kopisten I. Griechen des 15. Jhs.* Berlin 1974; ferner erschien ein Specimen für die Artikel des neuen Repertoriums bei E. Gamillscheg, *Beobachtungen zur Kopistentätigkeit des Petros Kretikos. Jahrbuch der Österr. Byzantinistik* 24 (1975) 137-145. Für 1978 ist die Veröffentlichung einer Ergänzung zu M. Vogel-V. Gardthausen, *Die griechischen Schreiber des Mittelalters und der Renaissance (Zentralblatt f. Bibliothekswesen, Beih. XXXIII)*. Leipzig 1909 (Ndr. Hildesheim 1966) geplant. Material für die Zuweisungen nicht subskribierter Handschriften, die im Laufe der Bearbeitung möglich waren, sind die reichen Bestände an subskribierten Codices, die sich im Lichtbildarchiv der Byzantinischen Kommission der Österreichischen Akademie der Wissenschaften und im Aristoteles-Archiv / Berlin befinden. Die Arbeiten für das *Repertorium griechischer Kopisten von 800 - 1600* sollen ca. 1985 abgeschlossen sein.

JOHANNES IRMSCHER (R.D.A.)

## ÜBER DIE BYZANTINISTISCHEN EDITIONSREIHEN DER DEUTSCHEN DEMOKRATISCHEN REPUBLIK

Wenn über *Instrumenta studiorum* berichtet werden soll, welche die Wissenschaft der Deutschen Demokratischen Republik für die internationale Byzanzforschung zur Verfügung stellt, so ist gemäß der chronologischen Abfolge ihrer Inhalte über die *Bibliotheca Teubneriana* zu berichten, über die "Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte" und die "Texte und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur", über die "Berliner byzantinistischen Arbeiten" und schließlich über die Reprintunternehmen "*Subsidia Byzantina*" und "*Catalogi codicum Graecorum lucis ope reimpressi*".

Die *Bibliotheca Teubneriana* in Leipzig, die, wenn man die unmittelbaren Vorgänger in die Rechnung einbezog, 1974 ihr 150jähriges Bestehen feiern konnte<sup>1</sup>, wird durch die Akademie der Wissenschaften der DDR redaktionell betreut. Sie hat schon seit langem Byzantinisches in ihr Editionsprogramm einbezogen, ohne—im Unterschied zur Antike—für diesen Literaturbereich irgendwie Vollständigkeit anzustreben. Die nachfolgenden sieben Ausgaben, die seit dem letzten Byzantinistenkongreß erschienen, verdienen es, hier genannt zu werden:

1. Von dem Plotinschüler Porphyrios legte E. Lamberz 1973 die *Sententiae ad intelligibilia ducentes* vor, die im byzantinischen Platonismus zu voller Wirksamkeit gelangten und darum hier wohl mit Grund genannt werden dürfen.

2. Gleiches gilt für das *Carmen astrologicum* des der frühen Kaiserzeit zugehörigen Astrologen Dorotheos von Sidon, das D. Pingree 1976 edierte.

3. Die Themistios-Ausgabe von Schenkl und Downey konnte 1974 mit dem 3. Band, den A. F. Norman und G. Downey besorgten, zum Abschluß gebracht werden.

1. Dazu Johannes Irmischer, *Philologus* 119, 216 ff. und ВЕС ТНИ ДРЕВНЕЙ ИСТОРИИ 1975, 4, 196 ff.

4. Die komplizierte Überlieferung der Ἀποτελεσματικά des Hephaestion von Theben, eines Astrologen des 4. Jahrhunderts, legte D. Pingree in zwei Bänden 1974 vor.

5. Die Ausgabe der Scripta minora des Erzbischofs Arethas von Kaisareia in Kappadozien, 1968 begonnen, schloß L.G. Westerink 1972 mit dem zweiten Band ab.

6. Die Briefsammlung des Johannes Tzetzes (12. Jahrhundert) legte P.A.M. Leone 1972 vor.

7. Schließlich begann D. L. Smith eine neue Ausgabe der Aischyloscholien, von welcher 1976 der erste Band erschien.

Die Leitung der Redaktion der Bibliotheca Teubneriana hat Günther Christian Hansen inne, der sich durch seine Ausgaben alter Kirchenhistoriker einen Namen gemacht hat.

Aus der Reihe der "Griechischen Christlichen Schriftsteller der ersten Jahrhunderte" ist seit 1971 das Erscheinen der folgenden Bände zu vermelden:

1. Clemens Alexandrinus I: Protrepticus und Paedagogus, hgg. von Otto Stählin, in 3. Auflage besorgt von Ursula Treu 1972.

2. Eusebius IV 1: Über das Leben des Kaisers Konstantin, hgg. von Friedhelm Winkelmann 1975.

3. Eusebius IV: Gegen Marcell—Über die kirchliche Theologie—Die Fragmente Marcells, hgg. von Erich Klostermann, in 2. Auflage besorgt von Günther Christian Hansen 1972.

4. Eusebius IX: Der Jesajakommentar, hgg. von Joseph Ziegler 1975.

5. Makarios/Symeon, Reden und Briefe. Die Sammlung I des Vaticanus Graecus 694 (B), in 2 Bänden hgg. von Heinz Berthold 1973.

6. Philostorgios, Kirchengeschichte, hgg. von Joseph Bidez, in 2. Aufl. besorgt von Friedhelm Winkelmann, 1972.

7. Theodoros Anagnostes, Kirchengeschichte, hgg. von Günther Christian Hansen 1971.

In den "Texten und Untersuchungen zur Geschichte der altchristlichen Literatur", dem Archiv der "Griechischen Christlichen Schriftsteller", erschienen seit 1971 die Bände 110 bis 118; ich nenne die Titel:

110: Karl-Wolfgang Tröger, Mysterienglaube und Gnosis in Corpus Hermeticum XIII, 1971.

111: Friedhelm Winkelmann, Albert Ehrhard und die Erforschung der griechisch-byzantinischen Hagiographie, 1971.

112: Studia Evangelica. Vol. VI. Papers presented to the Fourth International Congress on New Testament Studies held at Oxford, 1969. Ed. by Elizabeth A. Livingstone, 1973.

- 113/14: Françoise Petit, *L'ancienne version latine des Questions sur la Genèse de Philon d'Alexandrie*. I: Édition critique, II: Commentaire, 1973.
- 115-117: *Studia Patristica*. Vol. XII-XIV. Papers presented to the Sixth International Conference on Patristic Studies held in Oxford, 1971. Ed. by Elizabeth A. Livingstone, 1974.
- 118: Christian Wolff: *Jeremia im Frühjudentum und Urchristentum*, 1976.

Dazu kommen als Neuauflagen.

- 60<sup>2</sup>: Walter C. Till, *Die gnostischen Schriften des koptischen Papyrus Berolinensis 8502*, 2. Aufl. von Hans-Martin Schenke, 1972.
- 106<sup>2</sup>: *Bibliographie zur jüdisch-hellenistischen und intertestamentarischen Literatur 1900-1970*. 2. Aufl., in Verbindung mit Malwine Maser hgg. von Gerhard Dellling 1975.

Die Leitung der beiden Reihen "Die Griechischen Christlichen Schriftsteller" und "Texte und Untersuchungen" liegt bei einem internationalen Gremium, dem der Berichterstatter als Verantwortlicher Herausgeber und Kurt Treu, gleichermaßen als Patristiker, Papyrologe und Menanderforscher bekannt, als Geschäftsführender Herausgeber vorstehen.

In den "Berliner Byzantinistischen Arbeiten" erschienen fünf Bände:

- Nr. 41: Mount Athos. The Garden of the Panaghia, eine enzyklopädische Monographie von dem jüngst verstorbenen Emmanuel Amand de Mendieta, 1972.
- Nr. 42: Klaus-Peter Matschke, *Fortschritt und Reaktion in Byzanz im 14. Jahrhundert. Eine Untersuchung über Konstantinopel in der Bürgerkriegsperiode von 1341 bis 1354*, 1971.
- Nr. 43: Von Nag Hammadi bis Zypern. Eine von Peter Nagel besorgte Aufsatzsammlung von Themen zu Problemen der Wissenschaften vom Vorderen Orient, 1972.
- Nr. 44: *Studia Byzantina II*, eine Aufsatzsammlung, besorgt von Johannes Irmscher und Peter Nagel, 1973.
- Nr. 45: *Studia Coptica*, hgg. von Peter Nagel, 1974.

Die "Berliner byzantinistischen Arbeiten" werden vom Zentralinstitut für Alte Geschichte und Archäologie der Akademie der Wissenschaften der DDR in Verbindung mit der Sektion Orient- und Altertumswissenschaften der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg herausgegeben.

Die Reprintreihe "Subsidia Byzantina" des Zentralantiquariats der

Deutschen Demokratischen Republik trat im Jahre 1970 mit den ersten Bänden hervor und ist seither voll in Gang gekommen<sup>2</sup>. Im Unterschied zu anderen Unternehmen dieser Art, die gleich ihr auf die Wiederherstellung noch heute gültiger älterer wissenschaftlicher Werke zielen, beschränkt sie sich nicht auf die Reproduktion der früheren Texte, sondern stellt diesen wissenschaftshistorische, womöglich bibliographisch untermauerte Vorworte voran; dadurch soll dem Benutzer die Orientierung erleichtert werden. Die folgenden Bände sind im letzten Quinquennium erschienen:

- I: Vladimir Nikolajević Benešević, Ausgabe der *Synagoga L titulorum* des Johannes Scholastikos. Vorwort von Jürgen Dummer, 1972.
- IIa: Ders., *Collectio canonica XIV titulorum. Fontes juris ecclesiae orientalis a saeculo VII usque ad annum 883*. Vorwort von Jürgen Dummer, 1974.
- IIb: Ders., *Syntagma XIV titulorum sine scholiis secundum versionem palaeoslovenicam, adjecto textu graeco*. Vorwort von Jürgen Dummer, 1974.
- VI: Athanasios Papadopoulos-Kerameus, *Varia Graeca sacra*. Vorwort von Jürgen Dummer, 1975.
- VII: (in zwei Bänden): Manuel Jo. Gedeon, *Edicta canonica... patriarcharum Byzantinorum*. Vorwort von Jürgen Dummer, 1971.
- VIII: Theophilos Joannou, *Monumenta hagiologica*. Vorwort von Jürgen Dummer, 1973.
- IX: Fritz Schultze, Georgios Gemistos Plethon und seine reformatorischen Bestrebungen, 1975. Vorwort von Th. Nikolaou erscheint selbständig 1976.
- X: Oscar von Lemm, *Kleine koptische Studien*. Vorwort von Peter Nagel, 1972.
- XI: Ders., *Koptische Miscellen*. Vorwort von Peter Nagel unter Mitarbeit von Kurt Kümmel, 1972.
- XII: *Menologii Anonymi Byzantini saeculi X quae supersunt*. Vorwort von Friedhelm Winkelmann, 1971.
- XIII: Theodoretus, *Responsa ad quaestiones nonnullorum episcoporum Aegyptiacorum*. Vorwort von Günther Christian Hansen, 1975.

2. Vgl. die Information von Jürgen Dummer bei Peter Nagel, *Studia Coptica*, Berlin 1974, 215 ff.

- XIV: Martin Jugie, *Histoire du canon de l'Ancien Testament dans l'Église grecque et l'Église russe*. Vorwort von Friedhelm Winkelmann, 1974.
- XVII: Friedrich Westberg, *Die Fragmente des Toparcha Gothicus (Anonymus Tauricus)*. Vorwort von Ihor Ševčenko, 1974.
- XVIII: Walter Ewing Crum und Georg Steindorff, *Koptische Rechtsurkunden des 8. Jhr. aus Djême (Theben)*. Vorwort von A. Arthur Schiller, 1971.
- XXI: Athanasios Papadopoulos—Kerameus, *Noctes Petropolitanae*. Vorwort von Kurt Treu, 1976.

Die Leitung der Reihe liegt bei einem Komitee von Fachleuten der DDR mit Johannes Irmischer als Vorsitzendem und Jürgen Dummer<sup>3</sup> als Sekretär.

Keine Fortschritte sind leider hinsichtlich der "Catalogi codicum Graecorum lucis ope reimpressi" zu berichten. Wir bedauern schmerzlich den Tod des Vorsitzenden des Consilium edentium, Marcel Richard, dessen Verdienste um die Beschaffung, Erschließung und Nutzbarmachung griechischer Handschriften nicht genugsam gerühmt werden können.

3. Ich danke Jürgen Dummer und Günther Christian Hansen für freundliche Unterstützung bei der Zusammenstellung der Materialien.

I. MOSSAY (Belgique)

## LA REVUE "BYZANTION"

Dans le domaine des *Instrumenta Studiorum* proprement dits, le Conseil d'Administration de "Byzantion" est responsable de deux genres de publications: la revue elle-même et ses publications annexes.

La revue "Byzantion", revue internationale des études byzantines et organe de la société belge des études byzantines, paraît depuis 1925; son programme fut fixé par ses deux fondateurs, les professeurs Paul Graindor et Henri Grégoire: chaque volume paraissant généralement en deux fascicules, comprend des articles de fond, des comptes rendus et une chronique aussi large que possible des recherches et travaux en cours dans tous les secteurs des études byzantines, philologie, archéologie, histoire et toutes les sciences auxiliaires de l'histoire byzantine.

Après la disparition de Henri Grégoire en 1964, une association de byzantinistes appartenant aux diverses universités belges prit le relais; elle entend rester fidèle au programme fixé dès la création de la revue. A l'occasion du 50ème anniversaire de la parution du premier fascicule, nous venons de publier l'*Index* des trente premiers tomes; il est dû à la diligence de notre collaboratrice Mme Lagarde; on espère faire paraître la suite de cet index par tranches de cinq tomes dans les prochains volumes de Byzantion. Exceptionnellement l'un des fascicules de 1975 fut consacré à un seul sujet: l'*Histoire ecclésiastique* d'Evagre, traduite en français par le P. Festugière. Le prochain fascicule (1976, 1), comprendra une importante *Chronique des études d'archéologie byzantine des 10 dernières années*, mise au point par le Prof. Ch. Delvoye.

A côté de la revue proprement dite, Byzantion est aussi responsable de plusieurs séries de publications annexes. Deux de ces séries d'"*instrumenta studiorum*" sont en veilleuse depuis la mort de Henri Grégoire; ce sont le *Corpus bruxellense historiae byzantinae* ainsi que les *Subsidia* de celui-ci. Par contre, la série dite "Bibliothèque de Byzantion" en est à son sixième numéro: le no 5 est la traduction française d'*Aristakès de Lastivert*, Récit des malheurs de la nation arménienne, avec introduction et commentaire de MM. Marius Canart et Haïg Berberian, d'après l'é-

dition et la traduction russes de Karen Yusbashan; le n° 6 est la thèse de Mme Lydie Hadermann-Misguich, sur *Kurbinovo. Les fresques de St.-Georges et la peinture byzantine du XIII<sup>e</sup> siècle* (2 col., 600 + 128 pages et de nombreuses illustrations. En outre, le premier volume de la *Series bruxellensis* du *Corpus Fontium Historiae Byzantinae* vient tout juste de sortir de presse, il s'agit de *Nicephori Bryennii historiarum libri quattuor*, introduction, texte critique, traduction et notes, par Paul Gautier, membre de l'Institut français d'Études byzantines.

Chacun sait les difficultés financières que doivent affronter tous les éditeurs de revues et de collections scientifiques; Byzantion et son Conseil d'Administration sont heureux de pouvoir par les ouvrages que je viens d'énumérer contribuer pour leur part au développement de nos études.



LINOS POLITIS (Grèce)

L'ACTIVITÉ DU CENTRE DE PALÉOGRAPHIE ET D'HISTOIRE  
DE LA FONDATION CULTURELLE DE LA BANQUE  
NATIONALE DE GRÈCE

La Fondation Culturelle de la Banque Nationale de Grèce a été fondée en 1966, sous l'initiative de Monsieur G. Mavros, Administrateur, à l'époque, de la Banque. Le but de la Fondation, strictement culturel, est de contribuer au développement de l'art, des lettres et des sciences humaines. Elle est une personne civile de droit privé, gérée par un Conseil de neuf membres.

A partir de son institution, on avait pensé à la création d'un Centre de Paléographie et au besoin de microfilmer les archives et les manuscrits médiévaux. La réalisation de ce dessein initial a commencé pendant les années 1973-74; un appareil électronique Kodak de 10 mm a été acheté à ce propos. Le nouveau Conseil administratif, entré en charge à la fin de 1974 a continué et élargi cette activité. Dans ce but on a jugé opportun de créer un Centre spécial de Paléographie et d'Histoire ('Ιστορικὸ καὶ Παλαιογραφικὸ Ἀρχεῖο, ΙΠΑ), dont le Conseil m'a fait l'honneur de me confier la surveillance. L'importance a été donnée plutôt à la reproduction microphotographique des livres manuscrits, spécialement de ceux qui sont conservés dans des collections difficilement accessibles, qu'aux archives, qui ne sont pas pour la plupart inventoriés, ce qui rend difficile aussi bien la photographie que la recherche. L'équipement du Centre a été complété d'un appareil de type Canon de 35 mm, muni de tous les accessoires nécessaires pour la reproduction des manuscrits; nous avons assuré, en outre, la collaboration de Monsieur L. Ananiadis, photographe spécialisé et extrêmement expert sur ce sujet.

Un règlement définit quels sont les finalités du Centre et fixe les détails de ses activités. Le but principal est de photographier et de sauvegarder les manuscrits et les documents historiques, afin de pouvoir contribuer à la recherche scientifique; tout emploi du matériel pour des propos commerciaux ou publicitaires, est strictement interdit. Le Centre réserve pour lui la propriété des microfilms, qui peuvent être prêtés à

des chercheurs, grecs ou étrangers, sous forme de copies positives ou d'agrandissements, contre une somme minime.

Un cabinet de lecture fonctionne, d'ailleurs, au Centre, équipé des appareils nécessaires à la lecture, mis à la disposition des intéressés. Tout le matériel photographique est enregistré par les soins du personnel scientifique du Centre, en inventaire et en fichier.

Pendant les années 1973-74, on a microfilmé les collections des MSS et les archives suivantes: ceux du monastère du Profitou Iliou à Amphissa, de la Bibliothèque Publique de Dimitsana (160 MSS), du monastère des Taxiarches à Aigion, et de la Métropole de Paramythia (où sont également conservés les MSS et les documents du monastère de Géromériou). D'ailleurs, à Athènes, on avait procédé à la reproduction des documents de la Bibliothèque de Sp. Loverdos et de certaines archives mineures privées. On avait, également, commencé un travail analogue aux archives de l'île d'Ithaque, interrompu par les événements du juillet 1974.

Au cours de 1975, on avait d'abord décidé de photographier les documents des Archives turques conservées à la Bibliothèque Vikélas à Iraklion en Crète, ainsi que des MSS dans diverses collections monastiques ou autres de l'île; pourtant ce travail n'a pas pu être effectué. On a, donc, décidé, à la suite, de microfilmer systématiquement diverses collections de la Thessalie, et à ce propos trois missions ont été organisées au cours de l'année:

1. Dans la région de Volos et d'Halmyros, où on a pu photographier: a) les MSS de l'ancienne Φιλάρχαιος Ἑταιρεία Ὁθρυος (RR 386), aujourd'hui conservés (non tous, évidemment) dans le Musée archéologique de la ville; b) ceux du couvent de Xenias, où, en dehors de 10 MSS déjà décrits (RR 383), nous avons eu la chance d'en trouver 11 en plus; c) ceux de la Bibliothèque Publique de Miliès (Méléai) dans le Pélion, une collection de 120 MSS, importante surtout pour l'histoire culturelle de la Grèce pendant l'occupation ottomane. d) A la ville même de Volos nous attendait une surprise: un manuscrit du XI<sup>e</sup> siècle, contenant le Commentaire chrysostomien sur Matthieu, conservé dans une collection privée; e) une autre surprise, d'ailleurs, m'attendait lors d'une nouvelle visite à Volos, en mars dernier: un MS des trois liturgies, d'une exquise calligraphie, écrit en 1617 par l'hiéromoine Porphyrios, élève du célèbre copiste Lucas, évêque de Buzau, originaire de Chypre; f) et, dernière surprise, un Tétraévangelon en parchemin, de petites dimensions, du XIII<sup>e</sup> ou XIV<sup>e</sup> siècle, avec trois miniatures des Évangélistes conservées, découvert dans une église du joli village de Néochorion dans le Pélion.

2. Dans la région de Larissa, on a photographié: a) un beau MS des Évangiles, signé, daté de 1569, dont une église au village d'Agià, dont l'existence a été signalé par le service archéologique, et b) dans les collections privées à Larissa deux MSS du XVII<sup>e</sup> siècle: un MS d'acolythies et un Proskynétarion de Jerusalem.

3. Enfin, au mois d'août, une mission a travaillé dans le monastère de Dousikon, près de Trikala, où un certain nombre de MSS (76 MSS et 7 rouleaux liturgiques) a été mis à jour par M. Ph. Dimitrakopoulos, qui en a rédigé le catalogue.

D'ailleurs, au cours de cette même année (1975), on a photographié à Corfou un Évangile du XI<sup>e</sup> siècle au couvent de Paléokastritsa, et à Hydra les MSS de l'église de Panagia dans la ville. Enfin, à Athènes on a procédé à la reproduction de la collection du Métochion du Mont Sinaï, jadis à Istanbul, dans son ensemble (51 MSS), ainsi que de deux MSS dans des collections privées (de M. G. Maridakis, de l'Académie d'Athènes, et du Professeur M. Jean Koronaïos).

Au cours de cette année (1976), par la reproduction d'une quarantaine de MSS au monastère du Profitou Iliou, le travail à Hydra a été terminé. Puis, dans le cadre des travaux en Thessalie, on a photographié les 41 MSS de la Bibliothèque Municipale de Tirnavos. Aux mois de mai et de juin, une mission de plus large envergure a pu être réalisé, grâce à la haute protection de Sa Béatitudo le Patriarche d'Alexandrie Monsieur Nicolas et aux soins et au vif intérêt de Son Eminence Mr Timothée, évêque de Salamis: la reproduction en microfilms de la très riche collection de la Bibliothèque Patriarcale d'Alexandrie. La mission a été organisée en collaboration avec le Centre d'Études Byzantines de l'Institut National de Recherches, représenté par Mlle Ch. Maltezou et M. Cr. Chrysochoïdis. L'équipe qui a travaillé pendant un mois n'a pas évidemment pu photographier la collection en entier. Il est à espérer que l'entreprise sera menée à fin une autre fois.

Le Centre de Paléographie n'a pas pour seul but la reproduction des MSS et des documents en microfilms, mais aussi, dans la mesure du possible, leur protection contre la destruction et le dégât. C'est à ce propos que, tout récemment, le Centre a pu acquérir une importante collection privée d'une cinquantaine de MSS conservée jusqu'à présent à Tirnavos. Il s'agit —et c'est là son importance— de la bibliothèque privée de deux savants de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, Jean Pézaros et Démètre Konstantinou. La collection se compose, pour la plupart, de MSS récents, notamment de manuels scolaires bien connus; à signaler, pourtant, un Psautier du XI<sup>e</sup> siècle et un Proskynétarion du XVII<sup>e</sup> richement orné.

KIN-ICHI WATANABE (Japon)

## L'ÉTAT ACTUEL DES ÉTUDES BYZANTINES

La Byzantinologie et le Japon! L'étrangeté de ces deux mots ainsi juxtaposés me semble vous frapper si fortement, que je voudrais vous expliquer la raison d'être de cette science historique dans notre pays. En effet, c'est seulement après la deuxième guerre mondiale que l'on a éprouvé la nécessité de l'introduire au Japon dans l'intension de reviser l'image de l'Europe et de sa civilisation, jusqu'alors centrée sur l'Occident, image, qui était dominante dans notre pays depuis 1868, point de départ du mouvement de modernisation à la manière de l'Occident européen.

Dès lors plus d'un quart de siècle s'est écoulé, et le nombre de ceux qui s'occupent spécialement de l'histoire de l'empire byzantin et de sa civilisation s'est accru peu à peu, des documents et sources absolument indispensables, un appareil bibliographique nécessaire, se sont accumulés graduellement dans quelques centres universitaires. Ainsi, les études byzantines au Japon ont atteint maintenant un niveau qui permet de montrer quelques résultats, on peut les voir dans le rapport fait à l'occasion du Congrès International des Sciences historiques par le Comité national japonais. Mais si l'on considère les recherches historiques du Japon dans leur ensemble, les byzantinologues sont, en comparaison de ceux qui travaillent dans les domaines avoisinants, c'est-à-dire l'histoire antique gréco-romaine, médiévale occidentale, slave et islamique, encore peu nombreux.

Y aura-t-il dans l'avenir quelques contributions spéciales de nos collègues aux travaux internationaux? Peut-on espérer cela de la part de la byzantinologie japonaise? Je crois personnellement que la distance géographique même, en séparant notre pays de l'empire byzantin, peut nous ouvrir des perspectives pour ainsi dire à vol d'oiseau. Ainsi surgit devant nous un thème tout nouveau: le monde méditerranéen et celui de l'ost-asiatique du Haut Moyen Age.

Par exemple, c'est seulement en se basant sur des sources de chaque monde (surtout byzantines et chinoises) et en complétant les unes avec

les autres que l'on peut préciser les échanges culturels entre ces deux mondes à l'époque du Haut Moyen Age par voie terrestre dans le Nord et par voie maritime dans le Sud. Ainsi peuvent apparaître aussi des diplomaties semblables à divers égards et corrélatives en quelque sorte entre les centres de ces deux mondes, l'empire byzantin et l'empire chinois, pour ce qui touche aux relations avec les peuples nomades des steppes eurasiennes.

Des essais de comparaison ne s'arrêteront pas ici. En installant les doubles axes de coordination de ces deux mondes, qui se composent chacun d'un empire universel au centre et d'états fondés alors par des peuples "nouveaux" tout autour de lui (germaniques, slaves, arabes d'une part et japonais, coréens d'autre part), on pourrait entreprendre une sorte d'histoire comparée sous plusieurs aspects: par exemple, en ce qui concerne l'empire universaire du Moyen Age, la conception de l'empire universel héritée de l'antiquité, la structure et la conduite de l'appareil bureaucratique, les rapports entre le gouvernement central et l'administration provinciale, l'antagonisme entre les fonctionnaires civiles et militaires, le rôle prépondérant des eunuques dans la vie politique, la situation des petits paysans-propriétaires dans la concurrence entre le pouvoir impérial et les grands propriétaires. . . , de même qu'en ce qui concerne les états limitrophes nouvellement fondés, par exemple, la genèse du "féodalisme", la formation de l'État, l'influence des religions mondiales (chrétienne, islamique, bouddhiste, confusianiste) et autres.

Il va sans dire que on ne poursuivra pas cette comparaison dans le seul but de trouver de phénomènes analogues. Max Weber dit dans son oeuvre "Agrarverhältnisse im Altertum" (Gesammelte Aufsätze zur Sozial- und Wirtschaftsgeschichte, 1924 Tübingen S. 257): "Aber wer nicht die ausschliessliche Aufgabe der "Geschichte" darin erblickt, sich selbst durch den Nachweis, daß "alles schon dagewesen" und alle oder doch fast alle Unterschiede solche des *Masses* seien,—was gewiss richtig ist,—überflüssig zu machen, der wird den Nachdruck auf die *Verschiebungen* legen, die, trotz aller Parallelen, hervortreten, und die Gleichartigkeiten nur benutzen, um die *Eigenart* jedes von beiden Entwicklungskreisen gegenüber dem anderen zu ermitteln." C'est-à-dire qu'on mènera une comparaison historique pour faire mieux saillir les traits caractéristiques de l'un envers l'autre.

WALTER HAYES (Canada)

AUTHOR-NAME WORK-TITLE INDEX OF PRINTED  
CATALOGUES OF GREEK MANUSCRIPTS

M. l'Abbé Marcel Richard's *Répertoire des Bibliothèques et des Catalogues des Manuscrits Grecs* is probably the most important research tool to be developed in the past fifty years for Greek and Byzantine studies based on manuscripts. With publication of the *Répertoire* Professor Richard has provided:

1. A complete listing of printed catalogues of Greek manuscripts.
2. A listing of all library-owners. These have been arranged alphabetically by location, to indicate geographical areas of manuscript (codex) concentration.
3. A total count of Greek manuscripts listed in each catalogue.

The printed catalogues describe 55,000 Greek manuscripts from 820 library-owners, in 415 locations where the manuscripts are presently deposited.

What may not seem important, at first sight, is that Richard has numbered the catalogues consecutively. Thus he effectively assigned a code number to each catalogue, a code which could become a common language among interested researchers. And, by so doing, he has set up the possibility of our project: to produce an author-name work-title index of all the manuscripts as described in the catalogues.

In the summer 1971 the Pontifical Institute of Mediaeval Studies and Dumbarton Oaks Centre for Byzantine Studies began a joint financial commitment to assembling, encoding, and producing this index. After three years all catalogues listed in Richard's *Répertoire* had been micro-filmed. The National Endowment for the Humanities added further funding in 1974. Prof. William Loerke of Dumbarton Oaks is Principal Investigator. At the Pontifical Institute Prof. Walter Hayes is Project Director.

I would like to explain briefly the project and its flow-chart. We begin, therefore with microfilm copies of the approximately 1,000 catalogues.

The flow chart is divided horizontally into input and output. There are four vertical columns titled Data (to be searched), Persons (who to do the job), the Date at which work began, and in the right hand column you see the kinds of Files and/or Programs required to make the project operative.

As we begin each new catalogue description of a manuscript we record first of all the manuscripts city-location, name of the library, and, if given, the Fonds name. We then research and record the codex shelf number, the date of the handwriting of the codex as a whole, the total number of folios in the codex, the size of the codex in millimeters. We conclude this information by recording the Richard number of the catalogue, its volume, page and manuscript item number. We also have the space for recording the name of the scribe, the origin of the codex, and all previous owners.

The researcher will now transfer the name of the author, his titles and dates to the data forms. Perhaps there is an alternate author, or a co-author, this is noted. We have the capacity to record the name, in its Latin form, or in any language the catalogue uses, (the catalogues use a dozen languages) or (especially) in its Greek form. These will help us identify little-known authors. This is followed by the name of the work in whatever form it may appear: Again we can record the work-title in its Latin form, in whatever language-form the catalogue presents it, or in its Greek form. If there is an alternate title for the work this can be recorded in the Latin, catalogue, or Greek form also. Additional bibliographic or support information can be recorded.

The quantity of the work will be noted, for example: Homer's *Iliad* 24 books, or Plato's *Republic* 10 books. It is important to record whether the manuscript contains the whole work, or only part. Most important, we must include codex sequence numbers of the folios on which the work appears.

We have constructed various work classifications. If work falls into a given area we can note which class it belongs to. The *incipit* and *explicit* of the work can be coded in Greek. This is especially important in cases of anonymous titles, or works without author or title. We can record the kinds of marginal notations on the manuscript pages. If the particular folios on which this work appears are not of the same hand, date, or material, this can be noted.

This researching began in fall of 1974.

The flow chart now shows that researcher (or encoder, as he is sometimes called) must now code the name and title for keyboarding. This

consists in identifying the author-name and work-title on our master file (in the right hand column). We estimate we will have 3.000 Greek authors and 15.000 work titles before we are finished. By coding the name with a seven digit number we also code the author's numeration, titles, and dates. For example: 1118.900 is Nicephorus Primus Constantinopolitanus Patriarcha, sanctus, noni saeculi (806-815). 1118.975 is his *Adversus Epiphanidem*. 1119.60 is his *Chronographia brevis*. For example 1120.700 is Nicephorus secundus Phocas Constantinopolitanus imperator, decimi saeculi (963-69).

1121.001 is his *Novella de rescindenda venditione*. This information is keyboarded no matter how full or scarce the catalogue information may be.

This encoding began in 1975.

Greek manuscript cataloguing up to modern times has been an art not an exact science. Catalogue information seems to resist standardization. Thus to allow ourselves maximum input flexibility and retrieval capacity we have elected to work within the MARC (Machine Readable Catalogue) Communications Format, developed by the Library of Congress in Washington. The matrix is designed for bibliographic data found on library cards.

Perhaps I can most aptly compare the system to an accordin-type file folder. If we have more information for a given data cluster we can add it at its appropriate place. The cluster will be larger. If we have less information, we simply do not record it. The cluster will be smaller, but each segment of the cluster can be recorder because it is in its appropriate place in the cluster filing sequence. And, indeed, if we wish later we can return to the cluster and insert data which we had previously chosen to omit.

On-line keyboarding began in January 1976. It is accomplished through Canada Bell Telephone System Vu-Com terminal One and Three. A special program called PIMSENT incorporates our information into computer disk packs at University Toronto Library Automations System. The computers used are the Xerox Sigma Six and Seven.

The first output product is a weekly printout of the data in the input sequence. This information is then proofread, edited, and corrected. Up to the present approximately 100,000 work-title-manuscript-sources have been researched, 30,000 have been put into the data bank. In another year about half of the project will be researched and a third keyboarded. Preliminary printouts according to countries are being prepared to appear early next year. We are ready to produce a printout of all Greek and Byzantine authors and work titles in manuscripts of Netherlands,



Belgium, North America, United Kingdom, St. Catherine's Mt. Sinai. These are designed to aid scholars, but primarily to prepare and test the programming necessary for production of the great printout, scheduled for 1979.

The computers have three Xerox Graphics Printer programs available. For our printout a unique program has been developed to print Greek letters within the MARC-Xerox system.

A hypothetical sample of just three of the 550,000 information clusters in the 1979 printout is provided on the flow-chart of p. 132. We are dealing with author # 3000 Basilius Caesariensis episcopus magnus quarti saeculi (ob. 379). The work in question is his number 10 *Adversus Eunomium*. The first copy reported is:

Rome	Rome is the city of the library
Bib. Vat.	Vatican Library
Reginensis	fonds name
30	codex number
membr.	membrane material
14s.	codex date
ff. 314	total number of folios in the codex
lib. I - II	Only books I and II are present in the codex.
frag.	The work is a fragmentary state, perhaps because of codex damage.
ff. 290 - 310	The 20 folios on which the work was written
R. 617	Richard 617, for the sake of example. It must be Stevenson's Catalogue of the Vatican <i>Reginenses</i> . The Richard number enables our scholar reader to return to the catalogue for further information
v. 3	volume 3
p. 19	page 19
i 23	manuscript description item number.

I can assure you there will be more than 60 copies of the *Adversus Eunomium*.

Sample # 3001 shows an example of an anonymous work where a work-title, however, is provided by the catalogues. Sample # 3002 shows an anonymous work, without title, where the catalogue provided an *incipit*.

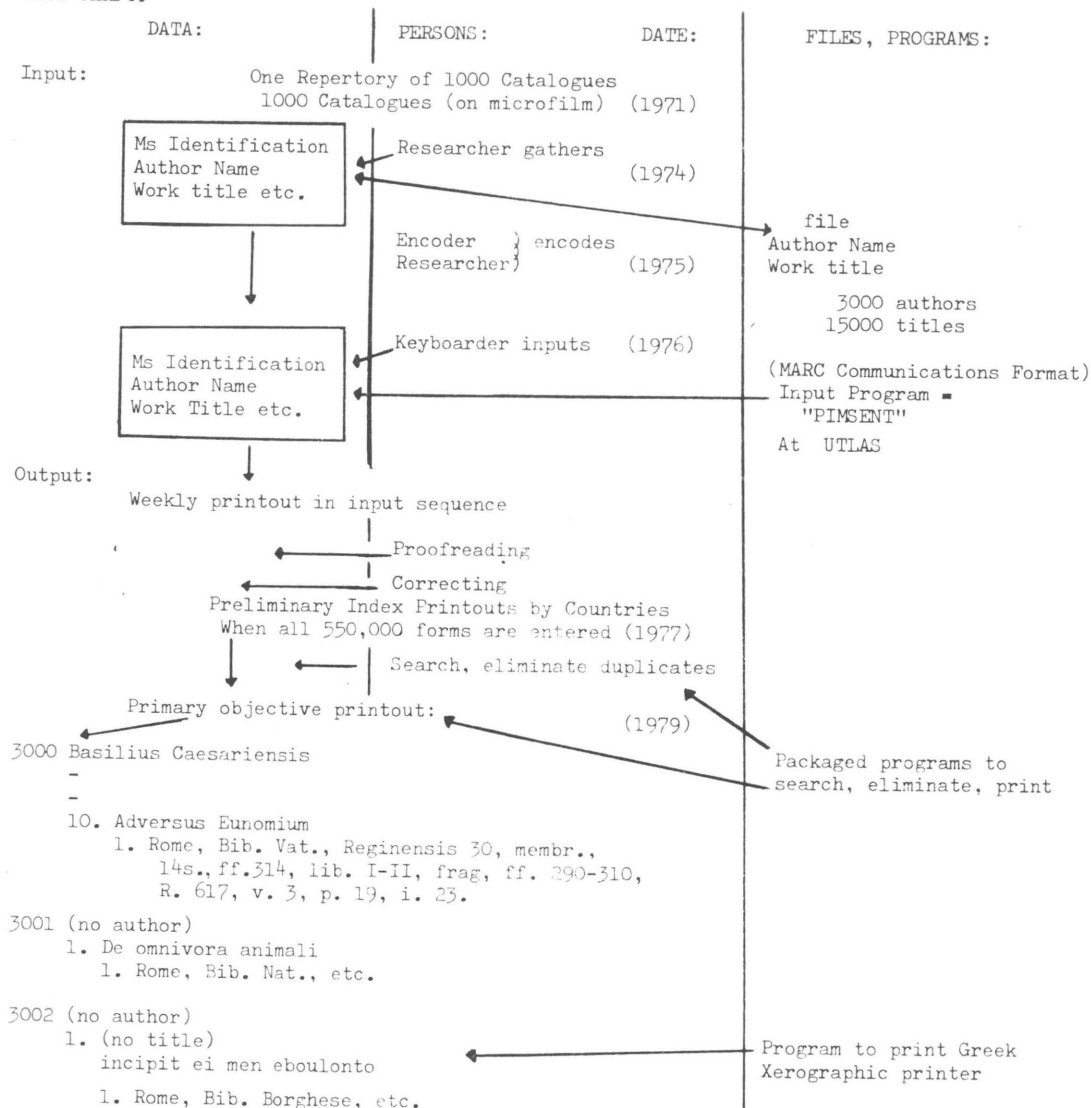
This printout should be ready in 1979. It will appear in a series of about 50 printed volumes. As is clear, in this printout we will display only about one-third of the information we are recording.

There is a whole host of problems that face us in this project. Most

## Author-Name Work-Title Index of Catalogues of Greek Manuscripts

Prof. Walter M. Hayes, Athens, 1976

## Flow Chart.



of the problems we meet, however, are caused by our desire to remain faithful to each catalogue, even when it is wrong. Our desire to produce a printout of this brevity, the need to input such disparate information in such a way that it can be retrieved in some systematic manner, and the need to complete our task in our own lifetimes. For example, what should we do when we know that the same manuscript has been described four separate times. In the old Synodal Library in Moscow (now in the Museum of History) the manuscripts were described by Matthaei in 1805. The codices were rearranged, then renumbered by Savva in 1858. Another numbering was developed by Vladimir in 1894, another by Jacobus of Vatopedi in 1896. Should we list four manuscript copies of each work, when in truth there is only one copy numbered four times. But importantly for us, there are four separate catalogues, products of four men who loved manuscripts. Each one has his own insights, his own separate fund of wisdom and information. Should we not report them all and enable our readers to return to each catalogue for personal inspection?

Sometimes a manuscript changes places. The University of Chicago manuscript B.S. 3552 (DeRicci, Wilson, 1940) was (in Adrianople, then) at the Convent of the Holy Sepulchre in Constantinople (Papadopoulos-Kerameus, 1915). The same manuscript is catalogued twice. The Heidelberg-Vatican Palatini have been catalogued in Heidelberg by Grueter (1584), Syllburg (1584, printed by Miegius, 1702) and Gemingen (1587), in Rome by Allatius (Renaldi and Lillitelli) (1630?), by de Juliis and de Camillis (1692), Nibby (1814) and Hasius. From Leipzig there is an 1803 catalogue.

In Heidelberg there is a catalogue by Creuzer (1816), Wilken (1817). Later still (1885) in Rome, Stevenson completed the last great and fourteenth attempt to catalogue the same manuscripts.

Sometimes a later catalogue is meant simply as a correction of an earlier catalogue. It reports only changes to be made in the earlier work. We can indeed easily record the changes, but how to report it in our brief printout of 1979?

Or there is the problem for systematic retrieval of a cataloguer who changes the title of a work as he progresses through a library. For example Coxe's catalogue of the Bodleian Barocci Greek manuscripts. Coxe entitles the same work *Historiarum explicatio* then *Historiarum enarratio*, then *collectio et expositio historiarum*, lastly, simply, *expositio historiarum*. First Coxe gives an author, then Nonnus in brackets, then Nonnus Panopolita. The last occurrence of the work does not have the same

incipit as the other copies. The truth of the matter is that Coxe and most cataloguers are not primarily interested in having an exact duplicate title for each occurrence of each work. But at some point we must have one title under which to search the data bank and print our findings.

Or what to do if Coxe tells us that the work is of Nonnus Panopolita, or whoever it is.

What are we to do when Coxe (apparently following the codex, Cromwell 10) reports that a work is that of Gregory of Nyssa "sermo de poenitentia". Coxe tells us it is found among the works of John Chrysostom. Père Aubineau (in the *Codices Chrysostomici Graeci* (1968)) assures us it is Chrysostom but the title is *De poenitentia homilia octava*.

The opposite problem is met when we have an author like Chrysostom who has six or seven separate works with identical titles.

What are we to do when the 1969 hand-corrected reprint of Coxe shows, for example, that Coxe omitted whole works. In Selden # 8 he omitted works, 4, 7, and 10 folios long. If we include the new information we are not faithful to Coxe.

One last example to exemplify the problem of system in chaos. For Nicephorus I we have found titles that are not in Migne, in Blake's 1964 article or in any other printed source. The Oxford Bodleian (Holkham Hall and Laudian) codices have provided the titles. Our problem is that the tradition of the works of Nicephorus is itself not firm. No one before us has had access to as much catalogue (and codex) information as we have. If the catalogues are just reworking old information we are grateful, we can easily force the new titles into the old forms. But if the catalogues place us on the cutting edge of exciting new discoveries, then we must respect the data they give us and allow scholars rewrite large chapters in the history of Greek and Byzantine literature.

## ANASTASIUS BANDY - ROBERT BROWNING

### CONCLUSIONS OF THE MEMBERS OF THE INTERNATIONAL COMMITTEE FOR THE "NOUVEAU DUCANGE"

We, Professors Browning, Grosdidier de Matons, Irmscher, Kriaras, Schirò, Westerink, and Bandy, the members of the International Committee who have been appointed to discuss the problems of and to lay the foundations for the formation of a Byzantine-Greek Lexicon, which is conveniently called for the moment "Nouveau Ducange", have been corresponding with each other since the Fourteenth International Congress of the Association of Byzantine Studies with regard to the basic and complex and sometimes difficult to resolve problems that are encountered in the undertaking of such a project. However, after extensive discussions among ourselves we have arrived at the following basic conclusions.

#### *On the Chronological Limits of the Lexicon:*

The chronological limit of the Lexicon should be VI to XV centuries A.D. in order to conform to the so-called period of Byzantine History. Although it may be equally desirable to begin the lexicon even earlier, namely, from the Second Sophisticate, but, because the existing lexica do contain a certain amount of this material, it may not be immediately urgent for the proposed lexicon. Perhaps a later edition may consider the inclusion of this period too.

#### *On the Materials of the Lexicon:*

Primary texts of both profane and religious authors, secondary and documentary texts, epigraphical and papyrological materials are to be used with a particular view to include primarily technical vocabulary of all sorts, new and rare words, new and extended meanings of such words as already occur in preceding periods of the Greek language but are not cited in the existing lexica as well as new forms. Both "purist" Greek and Demotic Greek (folk material) must be included. An easily

recognizable code must be utilized with one symbol for each publication that is used.

Our immediate task, therefore, must be the formation of a list of all the authors who fall within this period along with the texts which are eventually to be read and from which the requisite vocabulary will be culled for inclusion in the lexicon. This work can be done by the members of the Lexicon Committee in consultation with colleagues and with the aid of assistants whom each member will be free to select. This task can be accomplished in a year or two.

*On the Size and Format of the Lexicon:*

An exhaustive lexicon of the magnitude of a Thesaurus at present is not envisaged but simply a handy and fairly complete and reliable lexicon. It should have approximately the size of Liddell-Scott (9th edition) *A Greek-English Lexicon* with the prospect of future expansion into a second and subsequent editions.

The lexicographical materials in this lexicon will be presented in alphabetical order and in such a way as to take account of the semantic changes that a given word or term has taken accompanied by source citations.

Given the fact that the present state of available texts does not yet allow the commencement of an exhaustive lexicon, a considerable amount of work in compiling vocabulary lists has been undertaken by scholars who have already edited and are at present engaged in editing texts. The collection and reprinting of such vocabularies, rearranged and interfiled alphabetically as a working or provisional word-list of Byzantine-Greek, could provide for the time being not only the necessary foundation for an eventual lexicon but a also valuable and indispensable tool for scholars currently working in the period from the sixth to the fifteenth centuries. In short, the following procedure is being considered:

1. The drawing up of a complete list of all authors and their texts, which are eventually to be read through and from which the requisite vocabulary will be culled for inclusion in the proposed lexicon;
2. The drawing up of a list of already published texts that contain indices and word-lists;
3. The making of xerox copies of all these word-lists and allocation of a key number or figure to each publication;
4. The cutting up of these xeroxed lists and the pasting of single words on individual cards together with their meanings and their provenance;

5. The arranging of these cards in alphabetical order; and finally the photographic reproducing of the resultant list, which will be merely a provisional word-list, showing at any rate what words were in use and by what writers they were utilized. This word-list obviously will not be as complete as would be needed for the lexicon in its final form (prior to publication) but would be distributed among scholars in the field as preliminary lexicon work copy with the strong exhortation on the part of the Committee to all scholars who are currently working on texts or who have been assembling lexicographical materials in specialized areas, for example, legal vocabulary, etc., to be kind enough to submit their material to us, the members of the Lexicon Committee, for inclusion in the lexicon. Naturally, full recognition for such contributions will be duly acknowledged. We need the cooperation of all scholars who will ultimately be the ones who will contribute to the success of the lexicon.

Although many drawbacks and deficiencies exist with regard to the above-mentioned procedure, one of which is the fact that indices in already published works are not always in every instance as complete as would be desirable or useful for the work of compiling a rather reliable and fairly complete Byzantine-Greek Lexicon, it does have the advantage of producing in a relatively short time something concrete and presentable for the purpose of seeking substantial financial aid for the furtherance of the work of the lexicon.

PAUL LEMERLE (France)

## PROJET D'UN "DICTIONNAIRE DES ANTIQUITÉS BYZANTINES"

Je renouvelle la proposition que j'avais eu l'honneur de présenter à la Conférence de Chio.

Parmi les instruments de travail qui manquent le plus à nos études, un Dictionnaire des Antiquités byzantines occupe l'une des premières places.

Il devrait être de caractère essentiellement pratique, au service des lecteurs et utilisateurs des sources grecques de toute nature.

Les "entrées" seraient donc des mots grecs, à l'exclusion (au moins pour le moment) des termes d'art et d'archéologie d'une part, des noms propres de personnes ou de lieux d'autre part, puisqu'ils font l'objet d'autres entreprises.

Un dictionnaire doit être alphabétique, et pourtant il serait presque impossible de dresser dès maintenant la liste complète des "entrées".

La conséquence est qu'au lieu de publier des volumes ou fascicules observant strictement l'ordre alphabétique—ce qui a le double inconvénient d'entraîner des retards par la difficulté d'obtenir en même temps *tous* les articles prévus pour en volume ou fascicule, et d'obliger pour suivre les progrès de la science de faire paraître bientôt des suppléments très incommodes—on devrait procéder par *fiches*, chacune d'une ou plusieurs pages selon l'importance du sujet, paraissant sans ordre à mesure que les auteurs sont prêts.

Ces fiches seraient perforées, et placées en ordre alphabétique dans des reliures-classeurs. Ce procédé aurait aussi l'avantage de permettre une mise à jour permanente, par le simple remplacement d'une "fiche" ancienne par une nouvelle. Et de laisser la possibilité d'élargir ultérieurement le cadre de l'entreprise, si celle-ci reçoit bon accueil.

La citation se ferait par le mot-entrée, le nom de l'auteur, le sigle DAB (par exemple) et la date.

Pratiquement, ce projet suppose:

1. Le patronage et l'aide effective du Comité international des Études byzantines;



2. La constitution d'une commission ad hoc restreinte et efficace;
3. le concours d'une maison d'édition qui assume, non seulement l'impression des fiches et la fabrication des reliures-classeurs, mais l'administration de l'entreprise (abonnements, diffusion etc.).

ATHANASIOS A. FOURLAS (R.F.A.)

BERICHT ÜBER DAS "GLOSSAR ZUR  
FRÜHMITTELALTERLICHEN GESCHICHTE  
IM ÖSTLICHEN EUROPA"

*Einleitendes:*

Aufbau und Zweck des "Glossars zur frühmittelalterlichen Geschichte im östlichen Europa" sind der Gegenstand unserer Ausführungen. Der Titel des "Glossars" läßt vielleicht noch nicht in vollem Umfang erkennen, wieweit sein Inhalt auch den Byzantinisten betrifft. Es ist aber hinreichend bekannt, welchen informatorischen Wert die byzantinischen Quellen für die Ethnogenese der Völker Osteuropas haben. Was die Erschließung des Quellenmaterials angeht, so gelten noch immer die folgenden Worte von Franz Dölger: "am dürftigsten ist es in der byzantinischen Philologie mit Hilfsmitteln für die Namen bestellt, seien es Personen- oder Ortsnamen; d. h., es fehlt in der Byzantinistik dringender als auf jedem anderen Teilgebiete an Hilfsmitteln für Prosopographie, Geographie und Topographie"<sup>1</sup>.

Und so glauben wir uns zu unserem Unternehmen berechtigt, zumal in dem im Zitat angesprochenen Bereich 22 Jahre danach immer noch viel zu tun ist<sup>2</sup>.

Professor Jadran Ferluga, Mitherausgeber des "Glossars" und Hauptverantwortlicher für die byzantinische Abteilung ("Serie B"), die die griechischen Namen enthält, fügte diesem Zitat seinen Wunsch hinzu:

1. Fr. Dölger, Aufgaben der byzantinischen Philologie von heute (1954), in: Fr. Dölger, *Παρασπορά*, Ettal 1961, S. 30.

2. Hier wird sowohl von der Prosopographie der Spätantike wie auch der spätbyzantinischen (Palaiologen) - Zeit abgesehen. Dazu siehe: A. H. M. Jones - J. R. Martindale - J. Morris, *The Prosopography of the Later Roman Empire*, Vol. I: A.D. 260 - 395, Cambridge, University Press 1971; zwei weitere Bände sind geplant, und zwar II:395 - 527 und III:527 - 640. *Prosopographisches Lexikon der Palaiologenzeit*. 1. Faszikel: Ἀαράων-Ἀπαράς. Erstellt von Erich Trapp unter Mitarbeit von Rainer Walther und Hans-Veit Beyer mit einem Vorwort von Herbert Hunger (Österreichische Akademie der Wissenschaften, Kommission für Byzantinistik), Wien 1976; dazu siehe auch *JÖB* 22 (1973) 196 - 205.

“hoffentlich deckt das Glossar einen Teil der Wünsche der Byzantinistik, die ein so erfahrener Gelehrter ausgesprochen hat”<sup>3</sup>.

Nach den bisjetzt gemachten Erfahrungen mit der Veröffentlichung der ersten Lieferungen meinen wir, daß diese von Professor Ferluga geäußerte “Hoffnung” doch erfüllt wird.

*Ziel:*

Nun aber zum Ziel und Umfang des gesamten “Glossars”. Das “Glossar” soll sämtliche in griechischer, lateinischer und slavischer Sprache überlieferten Nachrichten zur Ethnogenese und frühen Geschichte der Völker im östlichen Europa aus allen edierten Quellen (Chroniken, Briefen und Reden, historischen und Lobgedichten, Urkunden, Gesetzeswerken, Rang- und Bischofslisten, Strategika, geographischen Werken und historisch-geographischen Beschreibungen, Gesandtschaftsberichten, Lexika, hagiographischen Schriften, Menäen, Synaxarien, Siegeln, Inschriften, Münzen usw.) enthalten. Also alle Quellenbelege über Existenz und Ausbreitung der slavischen Gruppen, Stämme und Völker, ihre Verfassung und Wirtschaft, ihre sozialen und rechtlichen Verhältnisse, ihre materielle Kultur, ihre religiöse Vorstellungen und kultischen Einrichtungen; das eben wird es dem Historiker erleichtern, durch eine erneute Befragung aller übersichtlich zusammengestellten Quellennachrichten über das bisher Bekannte hinauszukommen.

*Abgrenzung (geographisch und zeitlich):*

Obwohl keine lineare Grenzen angegeben werden können, wird doch im allgemeinen geographisch der Raum von der Elbe bis an den Don und die Wolga, von der Ostsee bis zu dem Nordufer des Schwarzen Meeres unter Einfluß der Balkanhalbinsel erfaßt.

Untere zeitliche Grenze bildet der Einfall der Hunnen in Europa (375) für die lateinische bzw. der Slaven im Byzantinischen Reich (6. Jh.) für die byzantinische Serie, die obere Grenze das Jahr 900 und 1025 entsprechend, mit denen der Prozeß der Ethnogenese einen ersten Abschluß fand.

Diese zeitliche Begrenzung vor allem nach oben hin wurde unumgänglich, um die Herstellung des Werkes nicht überhaupt in Frage zu stellen.

Obwohl die byz. Serie zeitlich mit dem 6. Jh. ansetzt, wurde doch diese Grenze nicht immer streng eingehalten. Die im östlichen Europa

3. Glossar zur frühmittelalterlichen Geschichte im östlichen Europa, Serie B, Lieferung 1, Franz Steiner Verlag Wiesbaden 1974, S. X.

seit alters ansässigen vor den Slaven dort eingewanderten nichtslavischen Einheiten oder eingewanderte Völker wie z.B. Restgruppen provinzial-römischer Bevölkerung oder Barbarenstämmen aus der Zeit der Völkerwanderung auf der Balkanhalbinsel, reiternomadischen Zuwandern, wie Awaren, Bulgaren und Ungarn wurden einbezogen trotz der Schwierigkeit, im einzelnen den Anteil im Prozeß des Mit- und Nebeneinander von Slaven und Nichtslaven zu bestimmen. Die Aufnahme einer Fülle von Stichwörtern zur Ethnographie und Geographie der Spätantike, die mit dem Generalthema "Genese der slavischen Welt" in engem Zusammenhang stehen, erwies sich auch als notwendig.

Nicht anders steht es mit dem Ende, das zwar in den Jahren 900 und 1025 liegt, werden doch die Nachrichten über Personen, deren Amtszeit bzw. Tätigkeit vorherbeginnt, bis zu ihrem Tode, herangezogen und ausgewertet. Außerdem werden die Quellen darüberhinaus bis 1200/1250 erfaßt und exzerpiert; das Exzerptenmaterial steht auch auswärtigen Benutzern jederzeit im Seminar für Byzantinistik und in der Abteilung für osteuropäische Geschichte des Historischen Seminars der Universität Münster (Westf.) zur Verfügung.

Während man bei den Exzerpierungsarbeiten auch die "Termini" (Sachbegriffe) gesammelt und eingeordnet hatte, wertete man aus technischen Gründen vorerst nur das Namenmaterial aus und ließ die "Termini" erst auf sich warten. Dabei werden Namen von Personen slavischer oder sonstiger Herkunft aus der hier beschriebenen Umgrenzung verzeichnet; daneben wurden die Namen aller Personen immer dann und so weit berücksichtigt, als sie nachweislich mit dieser östlichen Welt in Berührung gekommen sind. Außer den Personennamen werden alle Gruppen-, Stammes- und Völkernamen verzeichnet, wie auch alle Orts-, Flur-, Gewässer-, Landschafts- und Ländernamen miteinbezogen. Ferner alle Namen aus Religion und Kult.

Das gesammelte und ausgewertete Material wird folgendermaßen in den gedruckten Lieferungen dargeboten:

Nach einer kurzen Sacherklärung des Stichwortes werden die Namensvarianten alphabetisch erfaßt und als Material für sprachwissenschaftliche Forschungen dargeboten. Dann folgen die Quellenbelege in ihrem engeren Kontext, wobei auch die sog. "Leerstellen", also Belege in denen das Stichwort selbst nicht genannt wird, aber doch zweifelsfrei sachlich dazu gehört, eingereiht werden. Mit Verweisen auf andere Glossar-Artikel und einer zwar weiterführenden aber keineswegs Vollständigkeit beanspruchenden Sekunderliteratur schließt das ganze ab.

Zum Schluß erlauben Sie mir, als Redakteur der byz. Serie, aus den

bisjetzt gemachten Erfahrungen einige Bemerkungen zu unserer Arbeit zu machen.

Solch ein Projekt, damit spreche ich hier nur von der byzantinischen Abteilung des *Glossars*, das seit 1961 von einer einzigen Mitarbeiterin, seit 1971 aber von einem nach und nach aufgebauten kleinen Team von wissenschaftlichen Mitarbeitern und abwechselnden studentischen Hilfskräften getragen und durchgeführt wird, bringt naturgemäß einige Schwäche mit sich.

Neben den sachlichen haben wir auch sehr große technische Schwierigkeiten bei der Beschaffung von Texteditionen, vor allem Inschriften, Monogrammen u.ä., die in schwerzugänglichen Lokalzeitschriften erscheinen. Wir nutzen hier gern die Gelegenheit aus, um unseren Appel an die Fachleute in Ost und West zu richten, uns in dieser Hinsicht zu helfen; Sonderdrucke oder Xerokopien von solchen Publikationen helfen uns unwahrscheinlich viel. Außerdem sei hier nebenbei erwähnt, daß im Seminar für Byzantinistik (Münster) eine recht umfangreiche Bibliographie der "byzantinisch-slavischen" Beziehungen zusammengestellt ist, die laufend ergänzt wird und in erster Linie den Artikelbearbeitern des "*Glossars*" als hilfreiches Instrument zur Verfügung steht.

Aber auch bei der technischen Herstellung der ganzen Druckvorlage gibt es gewisse Schwierigkeiten. Die Druckvorlage wird auch von unseren Mitarbeitern auf einem von der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die auch das ganze Projekt finanziert, zur Verfügung gestellten IBM-Composer geschaffen, was natürlich große Einschränkungen beim Korrekturverfahren mit sich bringt; so z. B. ist die Behebung von längst entdeckten Fehlern nach der maschinellen Fertigstellung der Druckvorlage und vor der phototechnischen Reproduzierung vom Franz Steiner Verlag (Wiesbaden) nur bedingt möglich; der Rest muß auf die Korrekturen nach dem Abschluß des ersten Bandes warten.

Was die Bedeutung des "*Glossars*" anbetrifft sei nur soviel gesagt: Das "*Glossar*" gehört dem Bereich der historischen Grundlagenforschung an. Ein solches Werk gab es bis jetzt nicht; die sachlich benachbarten Enzyklopädien und Nachschlagewerken<sup>4</sup> bieten Artikel, während das "*Glossar*" die Quellennachweise zusammenstellt, und zwar mit einem nach dem Prinzip "so knapp wie möglich und so ausführlich wie

4. Wie z. B. das *Lexikon Antiquitatum Slavicarum* (*Słownik Starożytności Słowiańskich*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1961 ff.; das *Reallexikon der Byzantinistik* hrsg. von P. Wirth, Amsterdam 1968 ff. und das *Reallexikon der germanischen Altertumskunde* begr. von J. Hoops, 2. neu bearb. Aufl., Berlin-New York 1968 ff.

Die *Realenzyklopädie der klassischen Altertumswissenschaft* von A. Pauly, neu bearbeitete

nötig" sprechenden Kontext, was praktisch das ganze mehr zu einem "Quellenbuch" umwandelt; die Bezeichnung "Glossar" ist infolgedessen mehr oder weniger eine Untertreibung seines wirklichen Inhaltes.

Was die angestrebte Vollständigkeit der Quellennachrichten anbetrifft möchten wir unterstreichen, daß wir uns durchaus bewußt sind, daß sie als Näherungswert verstanden werden soll.

Das "Glossar" ist nicht nur für die Geschichte Osteuropas, die Byzantinistik und die mittelalterliche Geschichte von Bedeutung, sondern für einen breiteren Kreis von Wissenschaftlern, wie z. B. Archäologen, Philologen bzw. Namensforscher, Geographen, Ethnologen u.a.

*Veröffentlichungen (Stand: September 1976).*

Serie A: Lateinische Namen bis 900

7 Lieferungen liegen bereits gedruckt vor [bis zum Stichwort BEHIN: Gebiet (provincia) in Südböhmen]; mit der 8. Lieferung findet der 1. Band seinen Abschluß.

Serie B: Griechische Namen bis 1025

3 Lieferungen liegen bereits gedruckt vor [bis zum Stichwort Ἀυρόν (3), Sohn des Zaren Ivan Vladislav].

von G. Wissowa u.a., Stuttgart/München 1894 ff. berücksichtigt die Zeit des Glossars zu einem geringen Teil, während der *Dictionnaire d'histoire et de géographie ecclésiastiques*. Paris 1912 ff. uns auch nur zu einem Teil Nachrichten gibt.

ANTONIO GARZYA (Italie)  
UN LEXIQUE DES DISCOURS DE THÉMISTIOS

Dans le cadre des recherches promues par la Chaire de Philologie byzantine de l'Université de Naples est en cours depuis 1973 (cf. *Gnomon* 1974, p. 111) la préparation d'un lexique complet des discours de Thémistios. La tâche a été confiée à une équipe d'assistants et de chercheurs (Ugo Criscuolo, Riccardo Maisano, Giuseppina Matino, Costantino Nikas, Adriana Pignani, Ela Romano, Roberto Romano) sous la direction et avec la coopération constante du Titulaire de la Chaire.

L'étude du grec de la basse époque, tout en ayant intéressé depuis longtemps les savants, n'a pas encore été l'objet d'une exploration exhaustive et systématique. D'ailleurs, la connaissance approfondie de cette étape fondamentale de l'histoire de la langue grecque est indispensable à toute recherche sérieuse sur le grec des époques successives, aussi bien au niveau savant que dans les développements démotiques ou dans cette couche intermédiaire que l'on vient de désigner comme "sprachliche Zwischenschicht" (Rydbeck). A la réalisation de ce *desideratum* urgent et universellement ressenti de notre science s'oppose l'obstacle de la rareté frappante d'*instrumenta studiorum* (grammaires, lexiques, etc.) convenables. Ce défaut est tout spécialement sensible dans le domaine de la prose, où manquent aussi les exceptions heureuses qui sont le privilège de certains poètes tardifs (Nonnos, Musée). Tout résultat obtenu en ce domaine, nonobstant la haute qualité de certaines recherches, est fatalement provisoire et sujet à caution.

L'élaboration d'un inventaire lexical de la production oratoire de Thémistios se propose, d'un côté, de combler une lacune en ce qui concerne cet auteur, de l'autre, d'apporter une première contribution aux exigences générales de la recherche historico-linguistique. De préférence à d'autres auteurs de la période protobyzantine Thémistios a été choisi, après réflexion, 1) en raison du caractère pour ainsi dire moyen de son atticisme, poursuivant la pureté mais évitant tout extrémisme; 2) en raison de la thématique très large et variée que présentent

ses discours, dont l'intérêt pour l'histoire soit de l'Empire soit des idées est à peine à souligner.

Durant la phase initiale de l'entreprise on a longtemps discuté sur le type de répertoire à réaliser, ou une concordance ou bien un index ou un lexique proprement dit. Celui de la concordance aurait été le chemin sans doute le plus simple et rapide, car on aurait pu se servir d'un ordonnateur électronique. Mais on l'a écarté soit parce qu'on n'a pas voulu encore allonger la liste de ces recueils indifférenciés, à l'utilité souvent douteuse, vrais "cimetière de paroles" aujourd'hui à la mode, soit parce qu'on a jugé qu'une concordance, utile pour des ouvrages fort lus et cités, tels que la Bible ou les poèmes homériques, aurait présenté moins d'avantages pour l'étude d'un auteur comme Thémistios, qui mérite d'être approfondi plus en lui-même et dans le cadre de son époque que dans l'épanouissement de son *Fortleben*. L'idéal pour Thémistios aurait été par contre un lexique sous sa forme classique, c'est-à-dire avec interprétation (traduction latine de préférence) accompagnant chaque lemme et sous-lemme et présentation *in extenso* des contextes les plus significatifs. L'évaluation préalable des difficultés de tel travail, de l'extension matérielle que l'œuvre aurait rejointe, *last not least* du temps (une bonne douzaine d'années) qu'elle aurait pris, nous convainquit de renoncer au projet le plus ambitieux et d'emprunter la voie d'un compromis — espérons-le, honorable — entre le type sublime du lexique et la forme trop nue et squelettique de l'index. Tandis que celui-ci finit, dans sa simplicité excessive, par laisser tomber trop de poids sur les épaules du lecteur, notre lexique essaie d'éviter les deux extrêmes. Il a les caractéristiques suivantes :

—il comprend tous les mots contenus dans les discours (et dans les fragments), à l'exception du *kai* copulatif et de l'article;

—chaque lemme présente des sous-divisions internes d'après les catégories de la morphologie et les constructions de la syntaxe;

—un traitement spécial y est réservé à un certain nombre de mots ayant un relief sémantique particulier au point de vue de l'histoire des idées : tels *ὁμόνοια*, *παρρησία*, *φιλανθρωπία*, *φιλοσοφία*, etc.; les passages où la spécificité sémantique de ces mots ressort le plus clairement sont reproduits *in extenso*.

Un écrivain comme Thémistios cite souvent, plus ou moins littéralement, des auteurs anciens. On a fait état aussi de ce matériel d'emprunt, mais on a pris soin, dans la mesure du possible, de le signaler comme tel.

Le texte critique ayant servi de base pour l'ouvrage est celui paru



récemment dans la Collection Teubnérienne (I - III, Leipzig 1965-1974) par les soins de G. Downey et A. F. Norman d'après les travaux préparatoires de H. Schenkl. Cette édition est loin d'être irréprochable, voire elle ne résiste pas même, comme on a pu l'expérimenter à fond, aux assauts d'une critique bienveillante. Mais on ne pouvait pas s'en passer. D'ailleurs, étant donné que la tradition manuscrite de plusieurs discours est une tradition "ouverte" et que l'apparat des éditeurs teubnériens est suffisamment riche, on a cru bon d'insérer dans le lexique non seulement la leçon choisie par les éditeurs mais aussi un choix des variantes rejetées, pouvant avoir la même autorité textuelle de la première. On a exclu, par contre, toute conjecture moderne, exception faite pour celles accueillies dans le texte.

Le travail est à un bon degré d'avancement. Le fichier est complet depuis longtemps et il est à disposition des chercheurs qui ont intérêt à le consulter. La mise au point de toute question de méthode a été parfaite, de même que la révision de la lemmatisation sur fiches. On va maintenant donner l'essor à la rédaction définitive, que l'on espère compléter dans un délai de deux ans.

Un *specimen* du lexique va être publié dans le premier numéro de la revue *Κοινωνία*, organe de l'*Associazione di studi tardoantichi* récemment constituée à Naples.

MARIO AMELOTTI (Italie)

IL "LEGUM IUSTINIANI IMPERATORIS VOCABULARIUM"  
E I SUOI "SUBSIDIA"

Tra le iniziative, in materia di fonti e di strumenti di lavoro, che possono dare un particolare impulso agli studi bizantini—non solo a carattere giuridico, ma anche storico, economico, linguistico—va compreso il *Legum Iustiniani Imperatoris Vocabularium*. Promosso da G. G. Archi, esso è curato per tutti i problemi di tecnica lessicografica da A. M. Bartoletti Colombo, con l'assistenza di una équipe di studiosi cui mi onoro di appartenere. Il centro organizzativo è a Firenze.

Finora per la ricerca e lo studio delle costituzioni giustiniane sotto il profilo della lingua potevamo servirci solo di strumenti imperfetti o incompleti. Imperfetto è il *Vocabularium Codicis Iustiniani* di von Mayr-San Nicolò, il quale da un lato si riduce ad un elenco delle forme e dei relativi luoghi, dall'altro fa riferimento al Codice nel suo complesso, senza alcuna indicazione sulla paternità ed età delle costituzioni, che pur discendono da una secolare successione d'imperatori, da Adriano a Giustiniano. Il materiale giustiniano resta confuso e indistinto tra tutto il resto. Affatto incompleti sono i sussidi relativi alle Novelle, per la cui sicura e totale utilizzazione un vocabolario praticamente non esiste. Abbiamo soltanto degli indici parziali e l'utile repertorio del van der Wal<sup>1</sup>. La nuova iniziativa viene quindi a rispondere ad una profonda esigenza,

1. Il lavoro di C. Longo, *Vocabolario delle costituzioni latine di Giustiniano*, in *Bull. Ist. Dir. Rom.* 10 (1897-98), è un mero indice delle parole che, se da un lato si estende a tutto il *Corpus Iuris*, dall'altro si limita alle sole costituzioni scritte direttamente in latino. Alla prima *Collatio* si arresta R. Reggi, *Per un Indice dell'Authenticum*, in *Studi Parmensi*, 13 (1967), 167-325. Un vocabolario delle Novelle greche di Giustiniano era stato progettato da L. Wenger, *Über Papyri und Gesetzesrecht und über den Plan eines Wortindex zu den griechischen Novellen Justinians*, in *Sitz. Bayer. Akad.* 1914, 5. Abh., 22-42; vedi successivamente *Aus Novellenindex und Papyruswörterbuch*, I. Bericht über den Stand der Arbeiten am Novellenindex, in *Sitz. Bayer. Akad.* 1928, 4. Abh., 3 - 14; *Die Quellen des römischen Rechts*, Wien 1953, 679. Ma l'attività finora svolta a Monaco, col sistema tradizionale a schede, non ha ricevuto pubblicazione. Per un repertorio del contenuto delle Novelle vedi N. van der Wal, *Manuale Novellarum Justiniani*, Groningen-Amsterdam 1964.

per la cui soddisfazione si sono scelti i criteri lessicografici che assicurino la massima possibilità d'impiego e si sono adoperate le più moderne tecniche elettroniche. Di ciascuna parola si danno le forme e le frequenze, riportando anche tutti gli esempi per le parole lessicali — non per quelle grammaticali, al fine di non appesantire l'opera, ma fornendo in cambio una suddivisione per significati — e indicando sempre la collocazione tanto topografica che sistematica, ossia riferita sia alle pagine e righe delle edizioni adottate — quella del Krüger per il Codice e quella Schoell-Kroll per le Novelle — sia alle partizioni dei testi giustiniani.

E' vivo augurio e fondata speranza che il Vocabolario possa destare ampio interesse e sollecitare a sua volta numerosi studi sia tra i romanisti che tra i bizantinisti. Ciò per molteplici ragioni. Anzitutto si è preferito iniziare l'opera dai testi per cui il disagio era maggiore, cioè le Novelle, che sono anche i testi che veramente marcano il passaggio dal diritto romano al diritto bizantino. Mentre i lavori sono ad un buon punto per le Novelle greche, è già imminente la pubblicazione dei volumi relativi all'*Authenticum*<sup>2</sup>, vale a dire a quella versione latina di cui tanto discusse sono origine ed epoca e per la quale viene ora rivendicata, contro le tesi di una provenienza tardiva e occidentale, la possibilità di una provenienza orientale addirittura nell'ambito scolastico dell'età giustiniana<sup>3</sup>. Problemi questi alla cui soluzione il Vocabolario potrà forse dare un decisivo contributo, fornendo appunto la base lessicografica. Si è inoltre pensato di allargare il Vocabolario a tutti gli scritti di Giustiniano anche al di fuori del *Corpus Iuris*, in particolare a quegli scritti teologici così importanti per la storia della Chiesa in Oriente. È ovvio, ma ciò vale anche per il *Corpus Iuris*, che non si deve immaginare Giustiniano autore materiale di tutto, perché come per la legislazione egli aveva al servizio una cancelleria, parimenti aveva all'intorno teologi, e nell'uno e nell'altro ambiente non dovevano mancare ideologie contrapposte e magari anche — il Vocabolario potrà dirlo — dissonanze di linguaggio. Quando si parla di scritti di Giustiniano non si può applicare un criterio di paternità letteraria, ma si fa riferimento agli scritti che risalgono al volere imperiale e lo enunciano, sui quali, del resto, Giustiniano non era uomo da far mancare il suo costante risolutivo intervento.

2. Sono previsti 6 volumi di circa 500 pagine ciascuno, più un volume di indici di circa 250 pagine, che sono affidati per la stampa all'Istituto Editoriale Cisalpino—La Goliardica di Milano.

3. In questo senso H. J. Scheltema, *L'enseignement de droit des antécédents*, Leiden 1970, 52-60.

Ma per vocabolarizzare — si scusi il brutto neologismo — gli scritti *extravagantes* di Giustiniano occorre preliminarmente raccogliarli, considerando che essi figurano in edizioni assai sparse, alcune così antiquate da imporne il rinnovo. A questo scopo il Vocabolario è accompagnato da *Subsidia*, di cui è già uscito un primo volume, dedicato alle costituzioni contenute in papiri od epigrafi, e un secondo, dedicato ad alcuni scritti teologici, mentre è in avanzata preparazione un terzo, che riguarda gli altri scritti teologici ed ecclesiastici. Su questi volumi, di cui mia è la responsabilità, desidero adesso richiamare l'attenzione: in particolare sul terzo, per essere gli altri da alcuni anni disponibili<sup>4</sup>.

Questo terzo volume dei *Subsidia* riunisce dunque gli scritti teologici ed ecclesiastici di Giustiniano, ad eccezione di tre — la lettera ai monaci alessandrini contro i monofisiti, la lettera contro alcuni propugnatori dei Tre Capitoli e l'editto sulla retta fede contro i Tre Capitoli — già compresi nel secondo volume attraverso la riedizione dell'opera di E. Schwartz, *Drei Dogmatische Schriften Iustinians*. Ma a ciascuno dei tre scritti è qui comunque dedicata una pagina di rinvio, che, inserita al punto giusto tra gli altri scritti, ne precisa la collocazione logica e temporale e permette al contempo addizioni testuali e bibliografiche.

Gli scritti qui raccolti sono nella massima parte teologici e non fanno generalmente parte del *Corpus Iuris*, tranne alcuni pochi che è apparso opportuno accogliere ugualmente, perché presentano una propria tradizione manoscritta che li accomuna agli altri inseriti nel volume e che è indipendente dalla loro trasmissione nell'ambito delle fonti giuridiche. Si tratta di testi la cui presenza anche nella compilazione giustiniana non potrà meravigliare chi conosca lo stretto legame nel pensiero giustiniano tra fede e diritto.

Per quanto attiene ai testi ecclesiastici, il loro numero nel presente volume è invece assai limitato, perché i provvedimenti di maggior significato e di più ampia estensione applicativa sono confluiti nel *Corpus Iuris*, mentre quelli d'interesse locale sono andati per la massima parte perduti. Va tuttavia ricordato che alcuni, trasmessi per via epigrafica, sono stati già inseriti nel primo volume dei *Subsidia*, in quanto

4. Nel 1972, coi tipi dell'editore Giuffrè di Milano, è uscito il primo volume, il cui oggetto è già evidente dal titolo: *Le costituzioni giustiniane nei papiri e nelle epigrafi*, a cura di M. Amelotti e G. I. Luzzatto. Nel 1973, presso lo stesso editore, è uscito il secondo, consistente nella riedizione, a cura di M. Amelotti, R. Albertella e L. Migliardi, dell'opera di E. Schwartz, *Drei dogmatische Schriften Justinians*. La riedizione ha eliminato alcune imprecisioni e soprattutto ha fornito i primi due testi, che ne erano privi, di una versione latina che li renda più accessibili.

diretto a raccogliere le costituzioni giustiniane nei papiri e nelle epigrafi.

È opportuno a questo punto fornire il piano del nuovo volume, presentando la bozza dell'indice-sommario.

## INDICE - SOMMARIO

<i>Premessa</i> .....	pag. 000
<i>Introduzione storico-giuridica</i> .....	» 000

### SCRITTI TEOLOGICI

#### I. SCRITTI SULLO SCISMA DI ACACIO E LA FORMULA UNUS DE TRINITATE.

Lettere di Giustiniano <i>comes</i> al papa Ormisda .....	pag. 000
Lettera di Giustiniano al papa Giovanni II .....	» 000
Lettere di Giustiniano al papa Agapito .....	» 000

#### II. SCRITTI CONTRO I NESTORIANI.

Condanna del nestorianesimo e di altre eresie .....	» 000
Trattato contro i nestoriani e gli acefali .....	» 000

#### III. SCRITTI RELATIVI AI MONOFISITI.

Tropario <i>Ὁ μονογενὴς υἱός</i> .....	» 000
Costituzione contro i monofisiti Antimo, Severo, Pietro e Zoora .....	» 000
Lettera dogmatica a Zoilo .....	» 000
Lettera ai monaci alessandrini contro i monofisiti .....	» 000

#### IV. SCRITTI CONTRO ORIGENE.

Trattato contro Origene .....	» 000
Lettera al santo sinodo contro Origene .....	» 000

#### V. SCRITTI CONTRO I TRE CAPITOLI.

Supposto primo editto contro i Tre Capitoli .....	» 000
Lettera contro alcuni propugnatori dei Tre Capitoli .....	» 000
Lettere per la convocazione di un sinodo provinciale a Mopsuestia ...	» 000
Editto sulla retta fede contro i Tre Capitoli .....	» 000
Lettera al santo sinodo contro i Tre Capitoli (testo A) .....	» 000
Lettera al santo sinodo contro i Tre Capitoli (testo B) .....	» 000
Lettera al santo sinodo per la cancellazione dai dittici del nome di Vigilio ..	» 000

## VI. ULTIMI SCRITTI.

Lettera sull'Annunciazione e il Natale .....	pag. 000
Disputa con i teologi persiani .....	» 000
Supposto editto sull'aftartodocetismo .....	» 000

## SCRITTI ECCLESIASTICI

Privilegio all'egumeno del monte Sinai .....	» 000
Prima costituzione sull'asilia delle chiese .....	» 000
Seconda costituzione sull'asilia delle chiese .....	» 000
<i>Indice delle citazioni bibliche</i> .....	» 000
<i>Indice delle citazioni patristiche</i> .....	» 000
<i>Indice analitico</i> .....	» 000

Come si nota, alla complessiva raccolta degli scritti precede un'introduzione storico-giuridica, volta a coglierne il diverso scopo ed il momento nel corso della politica legislativa di Giustiniano davanti ai problemi della fede e della Chiesa, nel continuo e pur mutevole tentativo di fronteggiare le controversie religiose che spesso sfociavano in eresie e fazioni. Introduzione non teologica, perché ciò eccederebbe la preparazione degli autori. Ciascuno scritto o gruppo di scritti è poi preceduto da una pagina di presentazione — o di rinvio — che fornisce un rapido accenno acontenuto, ai manoscritti, alle edizioni precedenti, ai criteri di pubblicazione.

I testi, latini o greci, sono tratti dalle edizioni più moderne e rispondenti alle esigenze della critica. Di fronte ad edizioni antiche viene proposta, ove possibile, una nuova edizione. Sia qui rivolto un vivo ringraziamento a Guglielmo Cavallo, che, già largo di consigli per tutto il resto dell'opera, vi ripubblica ex novo, sulla scorta di manoscritti inediti, la cosiddetta bolla del Monte Sinai. La varia origine delle edizioni non rende possibile ognora un'uniformità di criteri e di apparati. I testi greci sono sempre accompagnati da una traduzione latina. Quelli che ne erano privi vengono forniti di una traduzione apprestata all'uopo. Negli altri casi si utilizzano le traduzioni preesistenti, col diverso criterio di aggiornare le versioni moderne all'edizione adottata del greco, ma di rispettare per il loro interesse storico e filologico le versioni antiche. Vi sono inoltre un testo georgiano ed uno siriano, accompagnati anch'essi, ovviamente, da traduzione.

A chiusura sono previsti gli indici delle citazioni bibliche, delle ci-

tazioni patristiche ed analitico, che abbracciano anche il secondo volume dei *Subsidia*.

Pur nel continuo scambio di notizie, di opinioni e di controlli, i compiti sono stati opportunamente suddivisi tra l'autore di questa relazione, che attende all'introduzione storico-giuridica e alle pagine di presentazione, e la dott. Livia Migliardi Zingale, che cura la revisione dei testi, la preparazione o revisione delle traduzioni, la preparazione degli indici.

Non s'intende, in ogni modo, arrestare qui la serie dei *Subsidia*, ma lasciarla aperta a nuove conoscenze sui testi giustiniani, in particolare a quelle che possono derivare dalla lettura di manoscritti inediti. Indagini sono in corso presso biblioteche italiane e straniere, e i loro risultati si stanno traducendo in una cospicua collezione di microfilm e fotografie di manoscritti a contenuto giuridico e canonico, la cui utilizzazione richiederà però tempi lunghi e competenze scientifiche diverse. Si esprime pertanto l'auspicio che i *Subsidia* continuino, con l'ambita collaborazione di tutti gli studiosi interessati, come una miscellanea, senza regolarità periodica, che raccolga studi e testi diretti alla migliore conoscenza di Giustiniano legislatore. Così pure si rinnova l'augurio che si susseguano senza ritardo i volumi del *Legum Iustiniani Imperatoris Vocabularium*.

ANDRÉ GUILLOU (France)  
SIDÉROKAUSIA (Stageira en Chalcidique)

*Fouilles effectuées du 1er au 31 août 1976 par le Comité d'Études-Byzantines de l'Université de Thessalonique en collaboration avec l'École des Hautes Études en Sciences Sociales de Paris sous les auspices du Ministre de la Culture et des Sciences, dans le cadre des travaux collectifs de la Commission de Géographie historique de l'Association Internationale des Études Byzantines (Dir. A. Guillou)*

Faute d'avoir pu, pour des raisons d'opportunité, fouiller à Rentina ou à Torôni (cf. Association internationale des Études byzantines, Bulletin d'information et de coordination, 8, 1975/76, p. 91 - 92), l'équipe des historiens et des archéologues grecs et français a effectué une première campagne sur le site de Sidérokausia dont l'occupation est connue par les sources écrites de 866 à 1881/2. La méthode appliquée, qui pourrait être à première vue confondue avec celle des préhistoriens, dont elle n'est qu'une lointaine descendante, suivie pour les sites médiévaux par un nombre croissant de pays de l'Est et de l'Ouest, a donné des résultats importants du point de vue technique. Ceux-ci devront être appréciés pour voir si la recherche stratigraphique absolue doit ou non être, comme elle l'a déjà été depuis quinze ans, perfectionnée encore pour s'adapter à des sites nouveaux pour elle. Dès à présent, et dans l'attente du rapport technique prochain, je puis dire qu'un site médiéval complexe de nature peut-être exceptionnelle a été interrogé par les archéologues avec le plus grand soin, en dépit de conditions très difficiles, étant donné surtout l'épaisseur et la richesse des couches tardives (installations artisanales, habitat, rue, céramique, vestiges de la vie quotidienne, etc.). La couche byzantine (habitat et céramique), comme pouvait le craindre le byzantiniste, a été atteinte trop tard pour qu'on puisse, dès à présent, en déterminer la nature, la fonction et l'étendue: une recherche complémentaire, qui peut être de courte durée, s'impose donc, à mon avis, du point de vue scientifique, en même temps qu'il est souhaitable qu'un autre site moins limité et historiquement plus clair (Rentina ou, sinon, Didymoteichon) soit, dès 1977, mis en chantier.



L. VRANOUSIS (Grèce)

## CONCORDANCE DES TEXTES LITURGIQUES DE L'ÉGLISE GRECQUE ORTHODOXE

Parmi les instruments de travail qui nous manquent il y aurait aussi une *Concordance des textes liturgiques* de l'Église byzantine, l'Église grecque orthodoxe.

Quiconque étudie et, surtout, quiconque a préparé ou prépare l'édition d'un texte byzantin ou post-byzantin, a constaté et constate toujours que dans la plupart de ces textes — qu'il s'agisse d'œuvres religieuses ou édifiantes, d'œuvres historiques ou d'œuvres littéraires, etc. — œuvres en prose ou en vers — abondent les phrases ecclésiastiques: ici un passage ou une phrase de la Sainte Écriture, là un passage ou une phrase d'un texte patristique, ailleurs quelques mots ou bien un vers d'un hymne ecclésiastique, etc.

Pour repérer et identifier ces phrases insérées dans notre texte, nous pouvons recourir, bien sûr, aux Concordances existantes (Concordances de l'Ancien ou du Nouveau Testament), aux Dictionnaires (tels que Ducange et Sophocles ou le *Patristic Lexicon* de Lampe), nous pouvons recourir encore aux *Initia Patrum* de Baur ou aux *Initia Hymnorum* d'Enrica Follieri, etc. Ayant repéré la phrase ou le passage en question, nous signalons parmi les sources de notre texte le livre correspondant de la Sainte Écriture ou le Discours respectif de Saint-Basile, de Saint-Jean Chrysostome, etc. Ici un renvoi au prophète Isaïe ou Jérémie, là un renvoi aux Psaumes, plus bas un renvoi aux Évangiles ou aux Actes des Apôtres, plus loin un renvoi à la *Patrologia Graeca* de Migne, etc.

De cette manière, on a l'impression — la fausse impression! — que l'auteur de notre texte lisait, étudiait et connaissait par cœur la Bible entière (Ancien et Nouveau Testament), les œuvres de Saint-Basile, les homélies de Saint-Jean Chrysostome et plusieurs autres.

Mais ce n'est pas le cas! Les phrases ou les passages en question que nous repérons dans la plupart des textes byzantins et post-byzantins ne sont que des phrases ou des passages qu'on écoute continuellement à l'église. Tout le monde connaît, par exemple, et peut citer la phrase

«νηστεύσαντες καὶ μὴ νηστεύσαντες εὐφράνθητε σήμερον». C'est le début d'un discours panégyrique de Saint-Jean Chrysostome. Mais il est inutile de renvoyer le lecteur à la *Patrologia Graeca* de Migne ou à l'édition des Œuvres Complètes de Saint-Jean Chrysostome. Il s'agit d'un Discours qu'on prononce solennellement à l'église et qu'on répète chaque année le Dimanche de Pâques.

Il y a, d'ailleurs, grand nombre de ἀναγνώσματα — lectures choisies de la Sainte Écriture qu'on répète à l'église une ou plusieurs fois par an : chaque dimanche, chaque fête, au cours des cérémonies du baptême, du mariage, des funérailles, etc.

Or, on doit trouver une méthode d'indiquer comme source de ces textes non pas les livres eux-mêmes auxquels les phrases en question appartiennent, non pas la Bible ou les œuvres patristiques, mais le texte liturgique d'où elles proviennent ; à savoir, non pas la source initiale, mais la source directe : l'office, la cérémonie ecclésiastique, au cours de laquelle on donne lecture à ces passages.

Nous avons donc besoin d'une *Concordance des textes liturgiques*.

Ce serait un instrument de travail très utile et indispensable non seulement pour les byzantinistes — les éditeurs d'un texte byzantin — mais aussi pour les néo-hellénistes, les archéologues, les épigraphistes, etc.

Une Concordance des textes liturgiques, précédée de listes systématiques sur le contenu des livres ecclésiastiques (Τριώδιον, Πεντηκοστάριον, Ὁκτώηχος, etc.), nous est indispensable.

J'aime à croire que les personnes compétentes dans ce domaine — philologues, théologiens et ecclésiastiques — existent. Ce qui nous manque c'est l'initiative et la coordination. Je me demande si cette initiative et cette coordination ne peuvent pas être assumées par une Commission *ad hoc*, une Commission de l'Association Internationale d'Études Byzantines.

Elle pourrait être, probablement, sinon entreprise, du moins encouragée par une proposition ou un vœu de votre part.

C'est dans ce but, Monsieur le Président, que je me suis permis de demander la parole dans cette séance, consacrée aux *Instrumenta Studiorum*. Merci.

XV<sup>e</sup> CONGRÈS INTERNATIONAL D'ÉTUDES BYZANTINES

ART ET  
ARCHÉOLOGIE

PREMIÈRE PARTIE

*RAPPORTS ET CO-RAPPORTS*



## LA PEINTURE MURALE BYZANTINE XII<sup>e</sup> ET XIII<sup>e</sup> SIÈCLES

Vojislav J. Djurić / Beograd

(PL. I - XX)

### I. INTRODUCTION

Toutes les fois que nous nous proposons d'examiner un sujet plus vaste de l'art byzantin et que nous ne voulons pas recourir à des sous-entendus ni nous limiter aux cadres habituels, nous aurons à confronter toute une série des difficultés.

Le premier obstacle apparaît avec la notion même d'“art byzantin”. Est-ce qu'on entend par là un style propre à l'art byzantin qui en fait un ensemble distinct, ou bien seulement la création artistique sur le territoire de l'État de Byzance? Est-ce que cet art pourrait éventuellement n'être que le produit de la société grecque elle-même, des institutions et des artistes du temps de l'Empire byzantin, sans égard aux localités dans lesquelles ces artistes oeuvraient? Finalement, ne s'agit-il pas de l'art de toute la chrétienté d'Orient qui s'identifie à l'art byzantin, sensiblement plus restreint? Ces problèmes sont évidemment des questions de principe qui définissent non seulement l'ampleur du matériel englobé dans un exposé mais aussi le traitement des rapports entre les oeuvres envisagées dans ce cadre.

Il est certain que la conception voulant que l'art byzantin n'est que l'art créé sur le territoire de Byzance est la moins satisfaisante. Même au moment où son territoire était le plus petit, à la fin du XIV<sup>e</sup> et au XV<sup>e</sup> siècle, l'Empire ne produisait pas un art uniforme et n'avait pas résisté partout et dans tous les genres de l'art à la poussée occidentale; à plus forte raison c'était vrai à l'époque où son territoire s'étendait sur trois continents. Dans la période qui va du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle on relève sur son territoire — dont les frontières varient sensiblement — de grands ensembles de monuments de nature tout à fait diverse: en

Dalmatie c'est le style protoroman et roman en vogue chez la population catholique, dans l'Épire la sculpture romane chez les Grecs orthodoxes, dans les parties orientales ce sont des immixtions dans la peinture de conceptions artistiques des églises non-orthodoxes d'Orient ou bien de l'Islam. En même temps les formes byzantines se sont étendues à l'Occident, notamment à Venise, ou bien à la Russie de Novgorod et au Nord à Gotland, parfois même sans aucun apport local. En règle générale la conception artistique byzantine s'étend bien au-delà des frontières de l'Empire, quoi qu'elle n'ait jamais été en mesure de couvrir toute l'étendue de son territoire.

Identifier l'art byzantin à l'art de l'Orient chrétien, voudrait dire inclure dans l'art byzantin d'immenses variétés de style et en exclure en même temps des phénomènes identiques qui apparaissent dans l'art chrétien occidental. Cela est surtout notoire après l'époque iconoclaste. Dans une telle classification, les oeuvres coptes d'Égypte ou encore d'Arménie se tiennent côte à côte avec des réalisations de Constantinople, d'autre part les oeuvres romaines ou les mosaïques catholiques de Sicile ou du comté de Venise s'en écartent complètement. Tout le territoire de l'Orient chrétien n'est donc pas couvert par l'art byzantin et celui-ci ne s'y limite pas. L'Orient chrétien se rattache à l'art byzantin le plus souvent par l'"iconographie" de l'architecture, par les thèmes et l'iconographie de la peinture et non pas par les formes en tant que moyen d'expression. L'Occident chrétien, surtout dans le bassin méditerranéen, fait preuve, principalement à partir du X<sup>e</sup> siècle, d'une tendance opposée: il abandonne peu à peu en architecture la destination des espaces établie par les Byzantins et en peinture les thèmes et l'iconographie purement byzantins, tout en restant, dans une mesure plus ou moins grande, il est vrai, tributaire ou du moins utilisateur de l'expression artistique byzantine.

Expliquer l'art byzantin seulement par l'activité des personnalités publiques et des artistes grecs, et vouloir définir de la sorte sa nature, serait le rattacher uniquement à l'étendue de l'aire ethnique grecque ou au rôle que les artistes et autres personnalités du monde culturel grec ont joué dans d'autres milieux. On perdrait ainsi de vue un facteur important de la propagation de l'art byzantin — à savoir: le milieu non-grec qui se prêtait à adopter une forme de cet art devait y être préparé d'avance: par sa richesse, son développement social et culturel, la maîtrise de ses artisans. Certains milieux non-grecs ne restèrent même pas au début des récepteurs passifs, mais surent modifier l'impulsion donnée, créant même des écoles nationales qui

avaient une particularité de plus en plus marquée à mesure que l'on s'éloignait géographiquement de la métropole. Cependant, malgré cette attitude créatrice à l'égard de la tradition grecque l'on ne s'est jamais — du moins dans le monde orthodoxe — assez éloigné des principes byzantins pour percer les cadres de l'art byzantin. Il arrivait même, surtout aux époques de crises politiques ou économiques de l'Empire byzantin, que les milieux non-grecs fussent ceux qui s'affirmèrent comme vrais successeurs et facteurs actifs dans l'évolution des formes byzantines, devenant ainsi partie intégrante de l'histoire de l'art byzantin.

Ce sont les particularités de style qui délimitent le plus clairement l'art byzantin et en font un organisme distinct dans l'art médiéval européen. Il va de soi qu'il faut concevoir le mot style, dans son sens le plus large, comme l'esprit des formes et le genre de leur interprétation, esprit qui peut englober de grandes oscillations provoquées non seulement par l'approche individuelle, mais aussi par les différences créées dans certains milieux régionaux et à des époques distinctes, ce qui ressemble par conséquent aux phénomènes des styles de l'Europe occidentale. Il subsiste cependant une certaine difficulté si l'on veut définir l'art byzantin par la catégorie du style à cause de son évolution qui s'étend sur plus d'un millénaire. Plusieurs phases distinctes se sont développées en son sein. Les historiens de l'art aiment les nommer d'après une terminologie stylistique empruntée aux arts de l'Europe occidentale: Renaissance des Macédoniens, Renaissance des Paléologues, Maniérisme des Comnènes, Classicisme du XIII<sup>e</sup> et du XIV<sup>e</sup> siècle, etc. D'autre part, cet art byzantin a également donné naissance, surtout au dehors des frontières de l'État byzantin, à un grand nombre d'ensembles strictement limités, appelés eux - aussi, par analogie avec ce qui se passe en Europe occidentale, "écoles" (École de la Morava, École de Novgorod, École de Moscou), et dans les travaux plus anciens, par exemple École crétoise et École macédonienne etc. Malgré toutes ces différences il est bien certain que l'art byzantin se distingue surtout par son style. C'est lui, et non pas l'iconographie chrétienne, qui forme son élément substantiel, qui lui confère un cachet facilement reconnu.

Si nous acceptons que c'est la catégorie de style qui définit le mieux l'appartenance d'une oeuvre à l'art byzantin, toutes les autres distinctions — étatiques, ethniques ou géographiques — n'ont qu'une portée secondaire sans être toutefois négligeables. Il est hors de doute que c'est Constantinople, avec sa cour et son Patriarcat, qui a joué, surtout après l'iconoclasme, un rôle prépondérant dans l'évolution de l'art byzantin et que d'autre part certains milieux non-grecs ont apporté des contri-

butions valables à son développement. Cependant, le propagateur principal de l'art byzantin hors des frontières de l'Empire fut le Patriarcat oecuménique de Constantinople. Les limites atteintes par l'influence directe ou indirecte de ce Patriarcat furent en même temps les limites de l'art byzantin. A partir de 1054 l'Église orthodoxe devient le berceau de l'art byzantin. Ce n'est que dans le cadre de cette église que l'art byzantin passe par toutes les phases de son évolution et fait preuve d'une vraie continuité. Les autres patriarchats, de même que la papauté romaine, n'y contribuent qu'en partie, plus souvent au début qu'à la fin du Moyen Age lorsqu'ils s'en écartent tout à fait. A partir de 1054 les milieux non-orthodoxes et les autres milieux chrétiens, qui avant cette date étaient restés hors de l'influence du Patriarcat de Constantinople, prennent une attitude particulière à l'égard de l'art byzantin. A l'Orient le plus souvent ils dépassent les cadres du style byzantin, à l'Occident ils abandonnent peu à peu d'abord son iconographie, puis son style. L'inclusion des arts des autres milieux chrétiens dans l'art byzantin, n'est donc possible qu'en partie, car ils n'en sont pas la manifestation directe mais une expression périphérique sporadique. L'art byzantin est avant tout l'art dans les limites du Patriarcat oecuménique de Constantinople, et, à partir de 1054, très strictement l'art orthodoxe. Le Patriarcat oecuménique de Constantinople s'étendait par son organisation et ses influences bien au-delà des limites territoriales de l'Empire. Cela devenait de plus en plus évident à mesure que le temps passait. Le territoire de l'Empire se rétrécissait graduellement et constamment, pendant que l'Église orthodoxe gagnait du champ. L'État byzantin et son Église, tout en dépendant l'un de l'autre, deviennent avec le temps deux organisations distinctes qui connurent deux sorts différents, pour devenir finalement deux corps séparés. Des raisons valables — du domaine de l'art et du style comme aussi du domaine de l'administration de l'Église — sont à la base de la conception selon laquelle il faut considérer l'art byzantin sur le territoire orthodoxe après le schisme de 1054 comme un tout indissoluble.

Cependant, même dans le cadre de l'Église orthodoxe, — quand il s'agit de l'intervalle entre le XI<sup>e</sup> et le milieu du XV<sup>e</sup> siècle — tous les genres artistiques ne se manifestent pas de la même façon. C'est la peinture, la suivante fidèle de l'Église, qui détermine précisément les limites extrêmes de l'étendue de l'art byzantin. Elle couvre tout le territoire orthodoxe, mais grâce à son caractère spirituel qui lui assure son influence, elle le dépasse considérablement et pénètre au sein des catholiques d'Occident (dans une forme assez pure chez les Italiens et les



peuples baltiques, et dans une forme modifiée chez les Croates et les Allemands) et aussi chez les monophysites de l'Orient (dans une forme plus pure chez les Arméniens que chez les Coptes). L'architecture et son acolyte fidèle la sculpture sont beaucoup plus enclines aux compromis de style en tant qu'arts appliqués. Ces branches sont beaucoup plus ouvertes que la peinture aux influences des milieux non-orthodoxes et à la tradition locale, surtout dans les régions limitrophes. C'est la raison pour laquelle apparaissent, tout particulièrement au XI<sup>e</sup> siècle, des groupes de monuments qui se rattachent à l'art byzantin, moins par leurs particularités de style et davantage par leur plan quand il s'agit d'architecture, ou par leur iconographie quand il s'agit de sculpture. L'étendue sur laquelle se propagent les formes pures de l'architecture byzantine est beaucoup plus restreinte que celle de la peinture. Il arrive souvent que l'on trouve une peinture byzantine sur les murs d'un monument non-byzantin; il est exceptionnel qu'une architecture byzantine abrite une peinture non-byzantine.

La peinture est le genre artistique primordial dans le monde orthodoxe étant donné qu'elle est en relation étroite avec l'idéologie même de l'Église et il n'est pas rare qu'elle fasse l'objet de disputes théologiques aiguës et même de schismes sérieux. Lorsque la peinture byzantine sortit victorieuse du conflit, couverte de la gloire que lui assurèrent ses savants défenseurs, elle devint le symbole de l'orthodoxie. En effet, ce ne fut pas seulement le diocèse étroit du Patriarcat de Constantinople, mais aussi toutes les autres Églises nationales et locales sorties de son sein qui s'appliquèrent à conserver intacte sa nature, manifestée non seulement dans son iconographie mais aussi dans son style et qui s'opposèrent radicalement à tout écartement de la tradition. L'universalité de Byzance a trouvé précisément dans sa peinture — ce reflet le plus subtil de sa théologie — son auxiliaire le plus précieux. Il est rare que la peinture orthodoxe ait cédé le pas à d'autres conceptions. Cela s'est passé, éventuellement une seule fois au cours de son histoire, au XV<sup>e</sup> siècle lorsque des fresques gothiques ont apparu à Constantinople même, des miniatures gothiques à Mistra et des peintures du début de la Renaissance sur les murs des monuments orthodoxes des côtes adriatique et ionienne. Tant que dura sa force créatrice, la peinture byzantine resta intacte et inébranlablement fidèle à son style, sans égard aux variations individuelles qui n'en changeaient pas la nature, et qui tiraient leur origine de milieux orthodoxes non-grecs ou des provinces grecques de l'Empire byzantin. Ce qui rattachait fermement à la métropole ces groupements, même clairement distincts, c'est leur évolution qui montre

les mêmes phases que la peinture de Constantinople, ce qui veut dire qu'elles en avaient reçu l'initiative. Considérée de ce point de vue, l'histoire de la peinture byzantine ne correspond pas à celle de l'architecture ou de la sculpture qui, elles, s'écartent un peu de celle des arts mineurs.

Les particularités régionales qui apparaissent dans le cadre de la peinture byzantine — plus radicalement distinctes et plus fréquentes sur la périphérie de la sphère artistique byzantine — commencent à attirer l'attention des historiens de l'art en particulier des historiens de l'art des peuples slaves et des Géorgiens, tandis que ces mêmes phénomènes sont négligés ou à peine mentionnés par les autres spécialistes. Et c'est précisément à l'époque qui fait l'objet de la présente étude que ces particularités régionales se manifestent plus clairement à l'intérieur même de l'État byzantin, ce qui montre qu'elles ne sont pas le propre des régions non-grecques. La peinture du XIII<sup>e</sup> siècle — à l'exclusion de Constantinople qui en est la métropole — est un vrai enchevêtrement de tendances locales en effervescence, quoi qu'on ait pu discerner encore plus tôt des particularités locales dans bien des régions de l'Empire encore très étendu. Il est tout naturel qu'un milieu non-byzantin — avec ses fonctionnaires, ses institutions, ses donateurs et ses artistes, ou bien un milieu grec avec son aristocratie locale, son administration ecclésiastique et avec ses propres donateurs et artistes — cherche à apposer sa propre empreinte à la peinture, aussi bien dans l'iconographie que dans le style. Mais même au moment où ce milieu apporte sa propre contribution à l'art, il le fait d'une manière typique pour le monde orthodoxe: le nouveau sujet iconographique est toujours exprimé par une formule byzantine et les particularités de style ne démolissent pas les principes de la forme byzantine. Un traitement iconographique caractéristique à cet égard est l'apparition en peinture des portraits des tsars géorgiens et bulgares, des princes russes et des rois serbes. Les nouveaux personnages surgis sur la scène historique entrent dans le panthéon des souverains grâce à la peinture, profitant d'un schéma emprunté à l'iconographie des empereurs byzantins. Il en est de même des seigneurs byzantins locaux ou des dignitaires d'Église. Il serait fort difficile de trouver un seul exemple qui ne fût conçu d'après la formule métropolitaine. Les contributions locales ou nationales au style byzantin sont parfois même plus marquées que les modifications des thèmes. L'on simplifie la richesse du coloris au point d'atteindre à une différence sensible par rapport aux modèles de la métropole, l'on éclaircit ou obscurcit la palette jusqu'à la limite extrême, ce qui ne se fait jamais à Constantinople, on joue sur les contrastes du clair-obscur sur les formes,

à ce point que cela dépasse le goût des artistes grecs, on dramatise les gestes et les expressions des figures, ce qui est contraire aux tendances des peuples héritiers de la culture classique, on introduit des types de personnages étrangers aux canons habituels — pour ne citer que quelques apports locaux et régionaux —, mais le dénominateur byzantin commun se maintient dans la teneur spirituelle de cette peinture, de même que dans les principes essentielles de la forme et de la stylisation byzantines qui sont restées intactes. Sans égard au succès artistique de telles entreprises — qui certainement ne sont pas toutes de la même valeur — elles enrichissent la peinture byzantine par leur puissance d'expression et leur variété. Les nouvelles découvertes de monuments, datant justement du XI<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle, exigent de remettre à l'étude et réexaminer toute cette riche variété — malgré tout ce qui a déjà été fait dans l'histoire de la peinture byzantine.

Pendant que le phénomène de ce que nous appellerions volontiers "la ramification horizontale" faisait en quelque sorte l'objet d'études savantes, par contre "la stratification verticale" n'attirait pas particulièrement l'attention des spécialistes, si toutefois elle était comprise dans le cadre des recherches. Certains byzantinologues plus anciens s'en étaient aperçus, en particulier les byzantinologues français et grecs de la fin du XIX<sup>e</sup> et du début du XX<sup>e</sup> siècle. Ils l'avaient remarquée dans les enluminures des manuscrits du IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècle, et plutôt dans l'iconographie que dans les particularités de style de la peinture du XI<sup>e</sup> siècle. On distinguait la peinture "de cour" et la peinture "monastique". La génération qui suivit était plus encline à étudier la "ramification horizontale", et était prête à nier la "stratification verticale". Les particularités "monastiques" étaient qualifiées de "particularités populaires", abolissant ainsi le schéma contrastant des anciens savants, c'est à dire cette dualité dans la nature de la peinture byzantine qui, comme toute dualité, semblait aux jeunes générations quelque chose de remarquablement artificiel. Cependant la stratification existe dans la peinture byzantine sur tout le territoire qu'elle couvre, sans égard à ses groupements locaux ou régionaux. Ces couches sont, il est vrai, beaucoup plus ramifiées et leur ordre n'est pas tel que l'on imaginait, mais la division fondamentale établie par les anciens byzantinologues a sa raison d'être et forme le point litigieux de l'étude de ce phénomène. De même que chaque partie du monde byzantin a apporté son obole à la peinture byzantine, de même chacune des diverses "couches" de la société byzantine a eu ses propres conceptions. La cour impériale n'était pas la seule à édifier et ensuite à consommer tout l'esprit de la peinture by-

zantine; l'aristocratie, les citadins des grandes et des petites villes y participèrent de même que le clergé de tous les rangs, à commencer par les dignitaires de la cour du patriarche et allant jusqu'aux ermites dans le désert. Il eut été inimaginable que tous ces membres de groupes sociaux différents eussent les mêmes conceptions en peinture et ne tendissent pas à rallier autour d'eux ceux qui partageaient leurs idées. Il est vrai que nous rencontrons, si nous analysons ces manifestations, quelques exceptions, comme c'était le cas lors de l'examen des ramifications locales et régionales. Les conceptions des individus d'un même groupe social ne sont pas forcément identiques; l'on adopte au sein du cercle des conceptions émanant d'une autre couche sociale. Et pourtant, la peinture byzantine enregistre dans son iconographie, et encore plus dans son style, la présence des conceptions spirituelles de couches sociales différentes, ce qui a donné plus d'intensité à sa vie et plus de richesse à son expression.

Ce qui nous reste de la peinture murale de la fin du XI<sup>e</sup> jusqu'à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle offre une immense possibilité d'évaluer l'importance non seulement de la métropole de l'Empire mais aussi de ses autres parties, de même que des régions orthodoxes non-grecques, ensuite l'importance de la cour et des nobles, du haut clergé et des moines. Car c'est précisément à cette époque que s'accomplissent de grands changements historiques. L'Empire se désagrège et sur ses ruines s'édifient des États régionaux qui finalement s'uniront de nouveau en un seul Empire. Parallèlement à ceci l'on voit s'affirmer certains États orthodoxes non-grecs. Les rôles sont changés, non seulement sur la carte géographique mais aussi dans la vie sociale, culturelle, artistique. Et ce sont justement ces conditions qui permettent de reconnaître les particularités de l'organisme complexe de la peinture byzantine, c'est à dire de découvrir certaines qualités essentielles de sa nature. Les rapides déplacements des frontières, l'activité de l'Église sous la domination étrangère, la vie culturelle dans ces nouvelles conditions, le rôle des couches sociales dans de telles circonstances, sont autant de pierres de touche qui permettent de mieux voir les rapports entre la société et l'art, que ce n'est le cas dans les autres époques plus paisibles de la vie du monde byzantin ou plus généralement du monde orthodoxe.

## II. LE XII<sup>e</sup> SIÈCLE

La bataille de Mantzikert et l'avènement au trône d'Alexis I<sup>er</sup> Comnène ne furent pas par eux-mêmes, des événements qui auraient entraîné des changements dans les arts, mais ils ont quand même influé sur l'activité artistique. Le premier des deux, à la suite duquel la majeure partie de l'Asie Mineure fut séparée de l'Empire byzantin, a interrompu pour assez longtemps l'activité artistique de la Cappadoce et dans les régions environnantes, qui, jusqu'alors, avait été florissante. Le second n'a pu avoir qu'une influence indirecte sur l'art par suite de la venue au pouvoir de l'aristocratie militaire, qui assumait désormais les plus hauts postes de l'Empire. Ce qu'il est convenu d'appeler en peinture le style des Comnènes s'est formé pendant assez longtemps et indépendamment des grands événements historiques de la fin du XI<sup>e</sup> siècle. Nombre de ses éléments se retrouvent dans la peinture d'une époque sensiblement plus ancienne, mais il a apparu, décidément formé, quelques décades après les événements mentionnés. C'est la raison pour laquelle la question des étapes du développement de ce style reste tout à fait en suspens et de même les années limitrophes de son envergure ne sont indiquées jusqu'à présent qu'approximativement.

### 1. L'ÉVOLUTION DU STYLE

Si l'on considère Nerezi comme le monument le plus représentatif du style des Comnènes, comme cent ans plus tard Sopoćani sera celui du style monumental et plastique du XIII<sup>e</sup> siècle, on pourra, grâce, à ses particularités, établir des critères permettant d'inclure d'autres monuments dans le même groupe et définir en même temps la durée de son existence. La peinture de Nerezi se distingue par ses personnages minces et élancés, dont les proportions ne s'accordent pas avec les canons antiques. Leurs corps sont enveloppés de draperies aux nombreux plis qui retombent en partie en fonction du geste, mais qui sont aussi un élément de la composition du tableau. Le dessin des plis est très complexe. Ils se caractérisent par leur forme cylindrique, méandrique, serpentante, déployée en éventail ou tordue. Dans le traitement final les visages des saints sont moulés à l'aide de faisceaux de lignes et de taches par lesquels sont marqués la lumière vacillante sur les formes accusées et les accents coloristiques sur les joues ou dans l'ombre la plus profonde. Par un ordre défini de fines lignes parallèles et denses

sont représentés les cheveux, la barbe et les moustaches. La ligne est le moyen essentiel de l'expression; le dessin est complexe et riche; ces deux éléments sont plus chers aux peintres que les volumes. Ces seules particularités du style des Comnènes: figures hautes et élancées, draperies ondoyantes, modelé final obtenu par des faisceaux de lignes et des taches, sont tellement évidentes qu'elles pourraient — sans égard aux autres particularités de ce style — être considérées comme éléments essentiels des critères de classification stylistique des œuvres. Elles sont en même temps les émanations externes de la poésie qui anime la peinture des Comnènes.

Si l'on le considère de ce point de vue l'on pourra dire que le style de la peinture murale des Comnènes n'a trouvé sa formule définitive que vers 1120. Les œuvres antérieures mettaient plutôt un terme au style du XI<sup>e</sup> siècle, et n'en initiaient pas un nouveau. Il suffit de mentionner quelques monuments dont la peinture murale date des environs de 1100 pour voir les liens profonds qui rattachent cette peinture à l'époque précédente de l'art. Daphni est certainement le dernier grand monument impérial du XI<sup>e</sup> siècle. Se tenant strictement aux proportions classiques des figures, à la sobriété des gestes, à la discrétion des sentiments exprimés par les saints, à la largeur des formes créant un effet monumental, ce style évoque un sens des formes qui ne se laisse même pas deviner dans ce qu'il est convenu d'appeler le style des Comnènes. Ce n'est que dans la stylisation des cheveux et de la barbe des saints que l'on entrevoit la tendance nouvelle. Il en est de même de la mosaïque contemporaine de la Déisis du monastère de Vatopédi, dont le donateur fut l'higoumène Ioannikios. Elle se distingue pourtant essentiellement des mosaïques de Daphni par le type des visages non-classiques et par le traitement tonal des volumes, manière tout à fait contraire au procédé coloristique de Daphni. La peinture murale de l'église Épiskopi de Santorin, datant de 1095, se rattache aussi à l'idéal esthétique du XI<sup>e</sup> siècle et aux conceptions cléricales. Ces figures volumineuses et un peu primitivement faites, n'apportent aucun élément essentiel qui pourrait annoncer des changements prochains.

Cependant, pour attachés que soient les monuments de cette époque, par leur aspect général, au style précédent, dont ils sont une partie intégrante, on n'en sent pas moins, sur un certain nombre d'entre eux, une timide tentative d'introduire des innovations, qui deviendra plus tard un désir conscient de transformation. A Veljusa, en Macédoine, dont la peinture a été exécutée sous les ordres de l'ancien évêque de Strumica qui s'était fait moine, Manuel, vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle, ou

bien dans la cathédrale de Sainte-Sophie à Novgorod datant des environs de 1109 — et qui est d'ailleurs très proche de Veljusa — qui toutes deux gardent intacts les échos des conceptions de la métropole, l'on reconnaît clairement le traitement final des visages des saints à l'aide de gros traits ou de fines taches blanches qui mouvementent la forme, de même que l'on voit aussi la ligne épaisse du contour moulant la draperie. Ce n'est là que le premier degré de la stylisation linéaire, stylisation qui, une ou deux décades plus tard, deviendra prédominante. Des modifications semblables apparurent aussi dans l'oeuvre du peintre géorgien Théodore, dont quatre ensembles exécutés entre 1096 et 1130 se sont conservés dans la Svanétie Supérieure. Sur toutes ses oeuvres la ligne couvre en rangs épais les draperies déjà libérées du volume, pendant que les visages subissent une transformation progressive — ils ont plus de relief au début de sa carrière qu'à la fin de celle-ci. Dans son oeuvre la plus ancienne, dans l'église de Saint-Michel à Iprari, les traits et les taches dérangent grossièrement le modelé des visages des saints en y déviant les formes et dramatisant les expressions pour arriver graduellement — dans l'église des Saints-Quiricus et Julitte (1112) et celle de Saint-Georges à Nakipari (1130), et aussi dans sa quatrième oeuvre à Cvirmi qui leur ressemble — à ce que son modelé devienne plus calme par suite de l'adaptation des accents linéaires blancs et des taches à la forme. Or, chez Théodore aussi, tous ces essais d'un nouveau traitement de la forme s'écartant de la coutume traditionnelle, se font sur la vieille base stylistique du XI<sup>e</sup> siècle, qui maintient les personnages à large figure et tête massive, de même que la composition aux grands personnages peu reliés entre eux.

Se distinguant de ces monuments qui introduisent le système de lignes et de taches pour le modelage définitif des formes tout en restant à tous les autres égards fidèles à la tradition du XI<sup>e</sup> siècle, il y en a d'autres, exactement de la même époque, qui introduisent des modifications en allongeant les proportions des figures et introduisant graduellement de nouveaux types de saints aux grands yeux dessinés de façon classique, et aux visages entourés de cheveux bien coiffés avec une multitude de boucles dont les ondulations sont marquées par des lignes très denses. Parallèlement à ceci et venant comme corollaire naturel de ces changements apparaît la libération des figures et des coulisses d'architecture du volume. Les mosaïques du monastère de Saint-Michel de Kiev de 1108 ou celles de la Basilica Ursiana de Ravenne de 1112 (de même que d'autres mosaïques de Venete qui leur sont proches) introduisent des innovations précisément dans leurs proportions et leurs volumes, tandis

que leurs types de saints sont hérités du XI<sup>e</sup> siècle et que la ligne n'y assume pas le rôle d'accent final dans le modelage des formes. Trois monuments de Chypre, construits à peu près en même temps et dus à des artistes très semblables — à savoir les fresques de Saint-Jean Chrysostome, de la Vierge Phorbiotissa à Asinou et de l'église du village Tricomo, qui toutes datent des premières années du XII<sup>e</sup> siècle — montrent une forte inclination justement vers les nouveaux types de saints, tout en laissant apercevoir aussi un allongement des figures et une disparition des volumes. Chypre était au XII<sup>e</sup> siècle constamment au niveau de ce qui se passait en même temps dans les ateliers de peinture de Constantinople. Étant donné que rien de ce qui fut créé à Constantinople au début du XII<sup>e</sup> siècle ne s'est conservé — sinon les fragments de fresques de la mosquée Odalar, qui ressemblent à celles de Saint-Jean Chrysostome — ce sont précisément ces trois églises de Chypre qui nous ont conservé les témoignages les plus authentiques des changements essentiels en peinture murale avant le triomphe définitif du nouveau style. Pendant que les peintres sous d'autres climats faisaient des expériences de changement de procédés — surtout dans le modelage des figures — il semble que ceux de Constantinople, dont dépendent essentiellement ceux de Chypre, sont allés plus loin en profondeur: ils ont changé le canon des proportions, trouvé un nouveau type de saint, donné à la figure une masse plus légère. Ils se sont montrés le plus timides justement dans l'introduction de la ligne en tant qu'accent lumineux de la forme, ou élément qui contribuerait en soulignant le pan agité des manteaux, à accentuer la mobilité des figures.

Si l'on ne prenait en considération que la peinture murale l'on dirait que le style des Comnènes n'a été clairement défini qu'au tournant du premier au second quart du XII<sup>e</sup> siècle. Aucun des monuments antérieurs ne comporte tous les éléments que l'on peut considérer comme traits essentiels du style des Comnènes, et encore moins le nouveau rapport établi entre ces éléments. Leur apparition isolée sur certains monuments, tout en entamant l'ancien style, ne l'abolissait pas en substance. Lorsqu'on entreprit à Chypre des changements plus profonds, le nouveau traitement pictural n'était pas présent. Trois mosaïques, créées à peu près simultanément, marquent le moment de l'abandon des tâtonnements et recherches et celui du triomphe définitif du nouveau style. Malgré leur différence de coloris qui découle de conceptions diverses, elles arrivent toutes trois à la même solution stylistique. Il s'agit des portraits des Comnènes sur la galerie de Sainte-Sophie à Constantinople, de la Vierge à l'Enfant de l'abside de Sainte-Sophie de Thessalonique



et de la Vierge à l'Enfant flanquée de deux anges du monastère de Gelati en Géorgie. Les portraits de Jean Comnène, de son épouse Irène et de son fils Alexis sont groupés autour de la Vierge à l'Enfant. Ils ont été exécutés en 1118 et 1122 et montrent, si l'on les compare aux peintures précédentes, quelques différences essentielles: les figures se sont libérées de la lourdeur de leur volume, elles sont élancées, les effets décoratifs prédominent sur les vêtements, la ligne du dessin est fine et ténue. Cette ligne ne se contente plus de tracer le contour des formes mais elle fait partie de leur relief en les accentuant. La ligne joue le même rôle sur les figures des mosaïques de Gelati, aux proportions semblables, datant des environs de 1125 - 1130. Cependant les formes de ces dernières accusent quand même un peu plus de lourdeur et la ligne y est tracée avec plus de rigidité. Ce genre d'expression artistique fut bien accueilli aussi par les membres du haut clergé, mais avec certaines réserves. Nous le retrouvons sur la Vierge à l'Enfant dans l'abside de la cathédrale de Sainte-Sophie de Thessalonique où la ligne s'est enracinée sur les formes massives héritées du XI<sup>e</sup> siècle.

Les mosaïques siciliennes du milieu du XII<sup>e</sup> siècle, conservées à Cefalù, à la Chapelle Palatine et Martorana à Palerme, illustrent bien le développement stylistique atteint par la peinture murale du moment. Sans égard à certaines différences entre ces monuments et entre les oeuvres à l'intérieur d'un seul monument, les rapports entre les éléments stylistiques essentiels font preuve d'un état de choses identiques. Les proportions des personnages sont à peine éloignées des canons classiques. Le volume a presque complètement perdu son envergure et son poids; il est défini plus souvent par des lignes de diverse épaisseur que par la lumière et l'ombre; la ligne se rencontre dans les cheveux et sur les visages des saints beaucoup plus souvent que dans les oeuvres des artistes d'il y a une vingtaine d'années; les plis sont plus nombreux sur les vêtements, leurs pans sont agités. La répartition des figures et toute la composition montrent un désir de symétrie stricte. Les coulisses d'architecture servent, là où elles apparaissent, à marquer l'endroit de la scène et non pas à définir l'espace. La tendance à l'effet décoratif de l'ensemble est évidente.

Les fresques datant de la sixième décennie du XII<sup>e</sup> siècle, telles que celles du monastère du Mirož à Pskov, de 1156, sont encore plus rapprochées de l'idéal de la peinture des Comnènes. Les figures y sont sensiblement plus allongées, les draperies manquent presque complètement de volume, elles sont dessinées à traits serrés et colorées sans emploi du clair-obscur. Seuls les visages des saints ont un certain relief obtenu à

l'aide d'accents blancs faits de taches et de lignes posées sur un fond foncé. Les draperies ont par endroits des rebords au dessin agité. Quelques compositions sont déjà conçues de la manière qui deviendra dorénavant beaucoup plus fréquente. Cependant, ces changements sont plutôt quantitatifs qu'essentiels. Les lignes sont encore dures, les attitudes rigides, les gestes figés, les expressions des visages uniformes, la scène est tout à fait immobile — ce qui disparaîtra de la peinture murale, à peine dix ans plus tard.

Le troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle est, sans aucun doute, l'époque classique du style des Comnènes. Ce style, formulé pendant le règne de Jean Comnène a atteint pendant celui de Manuel Comnène le sommet de sa force expressive et de sa valeur. Une dizaine de monuments aux qualités les plus hautes — parmi lesquels des places de choix sont réservées à Nerezi, de 1164, à Saint-Georges de Staraja Ladoga, des environs de 1167, à Djurdjevi Stupovi, vers 1175, à Bačkovo et aux fresques nouvellement découvertes du Hosios David de Thessalonique, de la même époque — témoignent des événements survenus dans la peinture murale. Un phénomène étrange s'est produit: tout un système décoratif de peinture a été créé. Il a été appliqué à l'architecture intérieure contribuant à sa ramification grandissante. Les tableaux reçurent des cadres, soit peints, soit marqués par un relief du mur. Dans les espaces au-dessous des coupes latérales du Nerezi, de Saint-Georges à Staraja Ladoga, à Djurdjevi Stupovi, dans l'église supérieure de l'ossuaire de Bačkovo, dans les églises de Källunge et de Garde de l'île de Gotland — pour ne citer que les exemples les plus frappants — les figures de saints isolés, de même que les scènes, sont mis dans des cadres peints consistant en colonnettes surmontées d'arcs en demi-cercle ou d'arcades tripartites dont les tympans sont ornés d'un motif végétal. L'application de ce système d'ornementation — peut-être l'imitation, par la peinture, d'un monument de Constantinople qui pouvait avoir à l'intérieur des cadres somptueux en marbre ou en stuc du même type — a eu une portée générale. On est arrivé à l'union de l'architecture intérieure, de la sculpture décorative et de la peinture, à une synthèse artistique vers laquelle de nombreuses époques avaient aspiré. L'on obtenait ainsi un illusionnisme spécial, semblable à celui des fresques antiques ou de la peinture murale romane contemporaine — avec, bien entendu, des cadres peints d'un autre genre. L'importance de ce système dépasse à Byzance la peinture murale, car nous retrouvons des cadres semblables sur les icônes et dans l'enluminure. Cependant, ce procédé "illusionniste", pour limité qu'il soit et rattaché à la conception byzantine de la peinture murale qui ne

tendait pas à la troisième dimension, n'a pas survécu à son époque.

Il a graduellement disparu dans les parties centrales de la sphère byzantine au cours du dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle. Il est vrai qu'il s'est maintenu aussi plus tard, mais seulement dans sa forme initiale, comme cadre d'architecture peinte donné à un personnage saint particulièrement important, le plus souvent au saint auquel l'église était dédiée, ou bien au Christ et à la Vierge situés auprès de l'iconostase. Ce n'est que sporadiquement que cette mise en cadres s'est étendue, au XIII<sup>e</sup> siècle à la zone inférieure des saints du naos ou du sanctuaire, comme signe d'une vénération spéciale pour un certain groupe de saints. Il a apparu beaucoup plus tard en Géorgie où il entoure vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle les compositions d'Udabno.

Les arcs en demi-cercle peints surmontant les scènes exigeaient une composition close de même que l'avaient fait les surfaces murales se terminant en demi-cercle. Cette clôture était souvent obtenue en reliant les personnages entre eux par des arcs. La dépendance entre la composition et la surface disponible n'est que naturelle. Les cadres architectoniques réels ou peints en forme d'arc apparaissent plus souvent dans le troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle qu'ils ne l'avaient jamais fait auparavant. C'est ce qui a développé chez les peintres le penchant vers la composition arrondie structurée en plein-cintre, si bien que cette conception apparaissait même là où la scène n'était pas encadrée par un arc. Les plus beaux exemples de ceci se voient à Nerezi : dans le Thrène nous voyons au-dessus du corps horizontal du Christ se pencher la longue figure de saint Jean qui, comme un pont, relie les deux bouts de la scène ; dans la Descente de la Croix, les longues figures penchées de la Vierge et de saint Jean embrassent comme un arc-en-ciel toute la scène. On sent d'autre part que les arcades tripartites avaient aussi leur influence sur la construction de la composition. C'est à Bačkovo, où cette tendance est la plus développée, que nous rencontrons plusieurs réalisations tripartites remarquables : autour de la verticale du centre se forment des groupes latéraux plus ou moins hauts, composés soit de personnages groupés, soit de personnages mêlés au paysage. La rigidité du schéma géométrique est évitée par l'ondulation des lignes qui relient les ensembles, par la mobilité des masses, par l'élégance des gestes conditionnés.

A l'époque classique de la peinture des Comnènes, on soumet des éléments essentiels à l'ensemble de l'image : le nombre de personnages, leurs proportions, leurs gestes, la retombée des plis des draperies, les accords des couleurs, la répartition des masses. La composition, réduite

au nombre indispensable de personnages, s'est libérée de la narration et des épisodes pittoresques. Toutes les fois que c'est possible, les gestes des protagonistes s'enchaînent ou se conditionnent mutuellement. Il arrive souvent que les corps des saints sont étirés à l'extrême pour des raisons compositionnelles, au point de n'être plus naturels. Le tracé complexe des draperies — unique dans tout l'art byzantin — contribue à la force expressive des gestes des personnages, mais dépasse aussi de beaucoup ce besoin essentiel et tend vers un autre but, celui d'inclure le tracé mouvementé des plis dans l'ensemble de la composition. Ce n'est que plus tard, lorsqu'elles perceront les cadres fermes de la composition, que les draperies deviendront la marque certaine du "maniérisme" des Comnènes.

Cette composition à enchaînement linéaire permettait uniquement d'être déployée sur la surface du mur, au premier plan, et n'avait aucune prétention à être développée dans l'espace. La conception du paysage, ou des coulisses d'architecture, passait par une crise: ces éléments étaient soit complètement éliminés, soit inclus sous forme de nouvelles surfaces pittoresques dans l'ensemble de la composition. C'est la raison pour laquelle ils étaient soumis à une dématérialisation. Allégés de leur volume, schématisés à l'extrême, s'écartant de leur aspect naturel, ils encadraient la scène et parfois projetaient sur le fond du tableau la silhouette géométrique essentielle de la composition.

La réalisation des hautes figures élancées est effectuée sur deux plans. Sur le plan inférieur on découvre le volume, et par dessus on voit un système de lignes et de taches variées dont la plupart sont blanches ou rouges dans le but d'accentuer la forme. Les unes marquent les reflets de lumière, les autres soulignent la profondeur de l'ombre, les troisièmes évoquent la rougeur des joues. Ce dessin dense désagrège la fermeté des formes, les rend vibrantes et animées dans la lumière vacillante. Seuls les plus grands artistes — comme ceux de Nerezi ou de Hosios David de Thessalonique — ont su arriver à des effets presque "impressionnistes" sur leurs fresques. Une harmonie spécifique s'est établie entre le volume et la ligne. C'était une repartie à la presque négation du volume vers le milieu du siècle. Mais cet équilibre n'a pas duré longtemps. Vers la fin de cette période à Djurdjevi Stupovi et à Vatopédi par exemple, ou bien sur l'un des monuments de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, les lignes sont devenues plus épaisses ou plus grossières, si bien que la tyrannie de la ligne s'est établie et a entraîné la destruction dramatique de la forme.

A la force expressive de l'image du troisième quart du XII<sup>e</sup> siècle contribue immensément le reflet des états d'âme, visibles sur les visages

des saints dans les compositions. Le reflet du souci et de la tristesse est obtenu par une légère déviation du dessin des sourcils et des lignes au coin des lèvres, ou bien par un renforcement de l'ombre sous les yeux, tandis qu'un état d'esprit optimiste se reflète au moyen des figures idéalisées. Parfois — surtout vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle — le contraste entre les états d'esprit tragiques et joyeux se manifeste comme une confrontation de déformations naturalistes et d'idéalisation extrême des visages. Le visage, dans tous les cas, ne reste pas à l'écart de la force d'expression générale du tableau; il y participe sur un pied d'égalité.

Finalement, l'époque classique du style des Comnènes est arrivée aussi à l'harmonie de son coloris. La luminosité générale de la couleur est obtenue par l'emploi des tons clairs, et l'harmonie dominante repose sur les rapports entre le jaune et le bleu, dans l'accord desquels s'enchevêtrent le vert et le rouge; le blanc joue un rôle très important en tant que support principal de la lumière. Ce sont là des harmonies qui nous présentent, en même temps qu'une palette claire, une atmosphère lyrique soutenue.

La création de moyens d'expression qui lui sont propres et qui sont nouveaux dans l'histoire de la peinture byzantine laissait entrevoir l'existence de raisons essentielles plus profondes qui avaient provoqué ces changements. Or, qu'était ce que la nouvelle esthétique désirait atteindre en réalité? Quel était le contenu poétique ou spirituel communiqué par cette voie? Ce sont là des questions qui exigeront des recherches spéciales sur la spiritualité byzantine dans son ensemble pour être résolues avec satisfaction. Car, sans aucun doute, un monde spécial et complexe de l'image avait été créé, et il dépassait de beaucoup sa fonction de sujet. Cet éloignement de la simplicité, du laconisme, de la modération et de l'équilibre classiques de tous les éléments pourrait aussi être considéré comme une tendance vers le formalisme. Toutefois cette complexité de la forme n'est ici qu'un instrument servant à communiquer la richesse de la vie sentimentale. S'il n'était pas lié — comme ici — à un contenu intime aussi profond, il pourrait dégénérer en affectation.

La peinture des Comnènes est sans aucun doute — comparée aux œuvres précédentes ou postérieures — le représentant le plus remarquable du spiritualisme byzantin. A nulle autre époque l'on n'a atteint une telle dématérialisation des corps et des objets comme après le milieu du XII<sup>e</sup> siècle. La libération des choses de ce monde a donné à l'image une dimension irréelle, éthérique. Le sentiment subjectif a remplacé la perception objective, la création l'a emporté sur l'observation. La Jérusalem céleste et l'Église terrestre apparaissent sous des formes qui man-

quent presque totalement de pesanteur. Le sentiment poétisé est le vrai contenu de l'expression du style des Comnènes de cette époque.

Dans les dernières deux ou trois décades avant la chute de l'Empire byzantin et son occupation par les Croisés, la peinture murale n'a pas conservé son unanimité d'expression, qu'elle possédait à l'étape classique de son évolution. Diverses tendances ont apparu, qui se distinguaient entre elles par le fait qu'elles donnaient une importance prédominante à l'un ou l'autre élément du style, ce qui leur confère leur cachet particulier. Il est difficile de classer tous les monuments d'après leurs traits caractéristiques en groupes séparés, mais il y en a que l'on peut systématiser d'une certaine manière.

Le trait distinctif général de ce nouvel état de choses en peinture est le retour vers le volume. Ce retour apparaît de diverses façons : par l'enlèvement du système de lignes des parties découvertes des corps, par le renforcement du contraste du clair-obscur, par une retombée plus lourde des draperies, par l'abandon des figures allongées, et l'introduction des corps plus robustes. Cependant, chacun de ces procédés a sa vie indépendante et se confine à un monument ou à un petit groupe de monuments, jamais on ne les rencontre tous dans un même monument. C'est la raison pour laquelle l'essence même du style des Comnènes n'a pas été entamée dans les dernières décades du XII<sup>e</sup> siècle et que certaines de ses particularités précédentes ont même été soulignées et fortement accusées.

Pour le moment nous pouvons clairement distinguer cinq tendances principales, qui ne sont pas les seules, qui marquent les directions principales vers lesquelles se sont orientées les recherches des peintres des dernières deux décades du siècle. La tendance la plus modérée, étant la plus fidèle, est celle qui reprend les solutions du troisième quart du siècle et qui ne rompt pas brusquement avec l'époque précédente mais change graduellement les rapports entre la ligne et le volume en faveur d'un plus haut relief des figures. Cette tendance peut être suivie à partir des mosaïques de Grottaferrata et de la couche plus ancienne des fresques dans le monastère de Saint-Jean sur l'île de Patmos, des environs de 1180, et en passant par les fresques de Saint-Nicolas de Kasnitzi à Kastoria et d'une fresque semblable à Saint-Stratège au village Boularioi dans le Magne, pour arriver à l'Évangélistria de Géraki et à l'église de Saint-Démétrios à Vladimir datant de 1195. Les fresques de la chapelle de la Vierge et de la couche plus ancienne de peinture du réfectoire du monastère de Saint-Jean à Patmos — qui ont d'ailleurs une très grande va-

leur — ont gardé toutes les qualités de la peinture des Comnènes de l'époque classique, à l'exception de la légèreté des figures. Une plus grande valeur massive est obtenue par le raccourcissement des corps et des membres et par leur volume obtenu au moyen du contraste entre les ombres brunes et les lumières blanches. Les mosaïques de Grottaferrata se tiennent au même niveau, quoique leurs figures soient un peu plus légères. La peinture de Saint-Nicolas de Kastoria et celle de Magne — qui ne se rangent pas parmi les grandes réalisations de l'époque — repose, au fond, sur les chefs d'œuvre des années soixante, mais entrave la mobilité des figures, efface les expressions des visages et se sert avec beaucoup plus de parcimonie de la ligne pour mouler les volumes. Par la sobriété de son expression cette peinture marque une étape d'académisme du style. Ce désir de calme et ce nouveau rapprochement vers les normes classiques a donné, vers la fin du siècle, des résultats remarquables à Géraki et à Vladimir. En se basant sur le vieux fond, de grands artistes ont assuré — tout en gardant les têtes typiques de saints de l'époque des Comnènes, le linéarisme modéré des draperies et un certain allongement des corps — la liberté plastique des visages, en écartant le système touffu de lignes et de taches, ne gardant que les accents indispensables de l'éclairage. C'est alors qu'ont pris naissance les têtes de saints pleines de beauté lyrique, dans une douce pénombre et un nuancement raffiné de tons et de coloris. La douce inclinaison des lumineuses têtes d'anges du Jugement Dernier de Vladimir marque le sommet de la miséricorde que l'on pouvait, au moyen de la peinture, communiquer aux gens qui attendaient leur jugement. Dans l'histoire du style des Comnènes c'est l'un des résultats finaux obtenus après que l'on eut abandonné le langage commun.

Un autre groupe de monuments se caractérise par une insistance encore plus grande sur la ligne. Cependant cette ligne n'y joue pas un rôle absolu; ses champs d'action sont limités. Sur certaines peintures murales elle inonde seulement les draperies, les subordonnant à ses propres lois de progression, sur d'autres, elle se concentre surtout sur les visages des saints, agissant souvent de façon destructive sur leur relief. Il semble que les peintres aient voulu expérimenter les possibilités ultimes de stylisation au moyen de la ligne. La plupart des peintres de Kurbinovo, de 1191, ceux des zones inférieures du naos et des fresques des nefs latérales des Saints-Anargyres de Kastoria, le peintre d'une icône de l'Annonciation du monastère de Sainte-Catherine du Mont Sinaï, les auteurs des mosaïques des coupes centrales de Saint-Marc de Venise et même le maître des fresques de la grotte du Christ Pantocrator près



d'Héraclée du Latros sont ceux qui expriment le mieux la tendance de donner à la draperie, stylisée au moyen de la ligne, le rôle principal dans le tableau. Pour leur entreprise ils sont partis de la peinture des années soixante sans changer sensiblement le type de leurs figures, leurs corps allongés, leur mobilité et la structure de la composition. Les changements qu'ils apportent vont dans deux sens: la ligne a libéré les parties découvertes des corps — les visages, les mains et les pieds, où elle apparaîtrait très rarement — ce qui a donné à celles-ci un relief plus franc, mais, se concentrant sur les draperies, elle s'est ramifiée et épanouie au point de devenir la caractéristique essentielle de tout un groupe d'œuvres. Elle ne se confine plus aux rebords des draperies, mais se loge dans ses parties internes. En principe ce procédé dans le traitement des draperies est presque le même chez tous les monuments de ce groupe. Le tissu semble être trempé dans l'eau et se coller au corps, si bien que l'on devine, au-dessous, le galbe ferme des formes évoquées par le clair-obscur, mais ce tissu est aussi assez long pour former sur ses rebords, sous l'influence des mouvements du corps — sur les épaules, sous les manches, autour des chevilles — des plis à dessin tellement mouvementé qu'ils forment un ensemble à part presque indépendant du tout auquel ils appartiennent. De fins plis s'abaissent en méandres le long des dos des figures ou s'alignent sur les bords inférieurs des manches. Les pans de toile jetés sur les bras ou entourant les mollets et chevilles se répandent en éventail, se ramifiant et s'entrecroisant pour former les plis les plus divers. Ils deviennent les plus complexes lorsqu'ils semblent emportés par le vent et se séparent du corps, volant au-dessus ou au-devant de celui-ci. Ces bouts de draperies détachés sont parfois en très faible liaison avec la draperie principale. Dans ce cas les rebords du tissu sont l'objet d'une attention toute particulière: ils sont remplis de torsades denses ressemblant à un nid de serpents ou bien planent en l'air, ressemblant à un parapluie ouvert qui aurait, bien entendu, beaucoup plus de segments. Les lignes pleines et fines sont le seul moyen par lequel toutes ces formes sont obtenues. Pas de place pour les surfaces plus larges du clair-obscur. Les lignes s'accumulent sur un espace relativement restreint.

Ce jeu, presque abstrait, des plis et replis n'est pas tout à fait indépendant des mouvements du corps. Il apparaît intentionnellement chez les personnages porteurs de messages (l'ange de l'Annonciation); d'une nouvelle (les anges de la Nativité du Christ); de personnages étonnés par un événement (les apôtres de l'Ascension); ou planant dans les airs (Le Christ de l'Ascension); ou faisant une apparition inattendue (le Christ dans la Descente aux Limbes); ou de personnages à cheval (certains



saints guerriers). Cependant, pour fonctionnelle qu'elle soit, ce n'est pas le simple sujet qui conditionne une draperie aussi compliquée, c'est la poétisation du tableau. La tendance de la draperie à dépasser la fonction imposée par le sujet et à devenir un élément autonome de la peinture, de même que certains mouvements contorsionnés des figures, ont contribué à ce que l'exaltation devienne le contenu essentiel de la peinture de ce groupe d'oeuvres de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Ce contenu, de même que les éléments de la forme, justifient l'opinion de ceux qui veulent voir dans ces oeuvres l'étape "baroque" de la peinture des Comnènes.

Pendant que ce groupe d'oeuvres n'insiste sur le rôle de la ligne que dans le traitement de la draperie et s'en sert aussi pour celui des cheveux, rendant ainsi aux visages des saints leur relief, d'autres œuvres contemporaines s'appliquent à résoudre le problème des lignes presque exclusivement lorsqu'ils peignent les têtes. Les fresques de Ravdouchou, près de Karyès, qui selon la légende avait été habité par le *protos* du Mont Athos, nous montrent qu'il y avait des peintres, aux environs de 1200, qui ne faisaient que multiplier mécaniquement les lignes blanches des visages et rouges sur les joues, sans leur conférer une fonction déterminée et sans créer par ce moyen un volume ou une force d'expression. Ces lignes semblent se tenir devant l'image, comme un réseau au travers duquel l'on apercevait les formes. L'inondation des visages et des corps par les lignes sans fonction appréciable est le trait distinctif des fresques, assez faibles, de la couche plus récente (1196) de la peinture murale de la chapelle de l'ermitage de Saint-Néophyte près de Paphos. Une entreprise beaucoup plus sérieuse a été réalisée par les peintres qui ont exécuté en 1189 les fresques de l'église du village d'Arkaži et en 1199 celles de Neredica près de Novgorod. Certains personnages de Nerezi, de Djurdjevi Stupovi et les apôtres Pierre et Paul de Vatopédi avaient déjà été exécutés avec sensiblement plus de lignes blanches et de taches sur les visages que dans les autres fresques, si bien que ces lignes couvraient une surface plus grande que les ombres, tout en étant tellement diverses entre elles et tellement abstraites par rapport au relief naturel de la lumière, qu'elles déformaient les physionomies. De ce fait la force expressive des visages était accrue et la vie intérieure des saints enrichie. Or, pendant que ce phénomène était exceptionnel au troisième quart du siècle, il deviendra très fréquent au dernier quart, et même, comme à Arkaži et Neredica, systématiquement employé. La ligne n'est pas fine, ni appliquée avec un soin presque calligraphique comme à Ravdouchou, elle est très épaisse, contournée, parfois même grossière et la tache aux bords échancrés est peinte hardiment. Un peintre de Kurbi-

novο, qui n'était pas particulièrement doué, et qui a peint les fresques du mur occidental et seulement en partie celles du mur septentrional et du sanctuaire, s'est écarté, sous l'effet d'une telle influence, de ses collaborateurs. A l'aide d'un dessin noir et de lignes blanches posées immédiatement à côté du dessin, il divise le visage en une série de plans séparés, le déformant au point de devenir grotesque. Ce fut là la conséquence finale de la tendance exagérée à la force expressive. La "charpente architecturale" des visages des saints, de même que la construction des draperies de Kurbinovo et des monuments qui lui sont proches, marquent un désir évident de retracer le pathétisme des personnages. Mais, pendant que l'agitation des draperies est là pour marquer cette exaltation, le contraste brusque entre les surfaces claires et sombres, joint à la confrontation de formes variées et la déformation des traits du visage, sont là pour marquer le drame intérieur des saints. Cette poésie "baroque" s'est introduite aussi dans cette dernière tendance de la peinture des Comnènes à son déclin.

Dans le troisième groupe de monuments on insiste beaucoup plus sur le retour du volume, sans pour cela abandonner sensiblement le dessin, le type et les proportions de la peinture des Comnènes. Deux remarquables décorations de Chypre — dans l'"Enkleistra" de Saint-Néophyte près de Paphos, datant de 1183 et dans l'église de Panaghia Arakiotissa près de Lagoudéra, datant de 1192 — montrent le mieux comment les artistes qui se trouvaient au sommet de la création de leur époque concevaient les nouvelles tendances. A l'instar de leurs confrères de Kurbinovo ils ont libéré les visages du système de lignes, ne les laissant que sur les parties chevelues, si bien que le noble relief finement modelé en est sorti plus pur et plus simple. Le dessin des draperies est du même genre que celui de Kurbinovo, mais les plis ne sont plus subdivisés, étant donné que l'emploi de la ligne qui les dessine est beaucoup plus rare. Cet agrandissement des surfaces et des plis, l'introduction du clair-obscur dans leur modelé, a donné plus de poids aux masses des draperies, leur a donné du volume. Leur agitation est plus pathétique que le jeu exalté de celles de Kurbinovo.

Une innovation dans la peinture de Lagoudéra peut être observée aussi dans les grandes coulisses d'architecture peinte (dans l'Annonciation, la Présentation de la Vierge au temple et à côté des évangélistes). Nous les trouvons aussi, sous une forme plus timide, à la même époque à Kurbinovo et dans l'icône de l'Annonciation du Mont Sinai, etc. Il s'agit de hauts bâtiments à plusieurs étages, pleins de fenêtres, de balcons et d'auvents dont les murs sont ornés d'une profusion de profils,

de pilastres et de frises. Ces palais aux formes fantaisistes ne sont traités que dans un plan uni. Cependant, le fait même qu'ils s'étendent à une grande partie de la surface du tableau, tout en restant essentiellement décoratifs, montre que l'on commence à porter plus d'intérêt à l'espace. C'est ainsi que deux attitudes importantes des artistes apparaissent à Lagoudéra, vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Les uns se préoccupent surtout du volume, les autres de l'espace. Mais les deux se tiennent encore dans le cadre de l'expression stylistique des Comnènes.

Un changement bien plus radical des formes a été entrepris par les peintres du quatrième groupe, et ceci par des moyens tout à fait différents. Ils ne se sont pas contentés de se débarrasser des lignes mais ont recouru à un nouveau type de saints dont les proportions différaient de celles des saints des Comnènes, et qui avaient aussi une constitution physique différente: un corps robuste, un cou épais, une grosse tête. Le procédé des uns était plein de respect héréditaire, des autres agressif. L'on aspirait en réalité vers un nouvel idéal de la beauté, idéal qui dominera au XIII<sup>e</sup> siècle. L'on commence à entrevoir les débuts de telles conceptions dans certaines fresques de Bačkovo. Dans l'église du Christ Antiphonitis de Chypre la liaison entre le style précédent et le style suivant est effectuée de façon presque mécanique. Les personnages à physionomie des saints de l'époque des Comnènes ont été conservés, ils ont même gardé la même expression, mais toutes les formes ont acquis un effet monumental par l'agrandissement de leur format, par leur traitement hardi à l'aide du clair-obscur sans participation de la ligne et par l'abandon des vieilles proportions des figures. D'autre part, les peintres ont conservé les accords coloristiques chers aux Comnènes. Il s'agit d'artistes à talent moyen, datant probablement des environs de 1200, ou de quelques années plus tard, qui ne se frayaient pas de nouvelles voies, mais répondaient à l'appel d'une conception déjà assez répandue. Quelque chose de semblable s'est aussi passé dans une chapelle du monastère de Chiomgvimé de Géorgie, à peu près à la même époque et chez des artistes d'aptitudes semblables. Les robustes figures des saints ont encore le type des saints des Comnènes, et le traitement ornemental des cheveux reste le même tout en étant, il est vrai, beaucoup moins fréquent qu'auparavant, mais le volume des masses est déjà formé. Les peintres de l'ancienne église du monastère de Panaghia Kosmosotira de Ferrai, peinte probablement vers 1200, en diffèrent légèrement, mais l'aspiration vers l'effet monumental des figures leur est commune. Cet effet est atteint par le grand format des personnages. Quelquefois l'on utilise de grandes surfaces planes pour décrire les figures, d'autres

fois on les traite au moyen du clair-obscur, si bien qu'elles reçoivent plus de relief. Le type des personnages et le coloris reste encore celui des Comnènes. Dans ce groupe d'oeuvres la place la plus remarquable est occupée par celles des peintres qui vers 1200 ont peint l'église de Zoodochos Pighi à Samarina sur le Péloponnèse. Quoique le nombre de fresques bien conservées soit relativement petit, chacune d'elles est un chef d'oeuvre et se range parmi les meilleures réalisations de leur temps. Les peintres du narthex sont plus fidèles à la tradition, leurs figures sont encore élancées, mais en revanche les visages se sont libérés de la stylisation linéaire et le nombre de personnages dans une scène s'est sensiblement accru par rapport à l'époque précédente. Ceux qui ont peint le naos ont déjà atteint aux effets monumentaux dans leurs fresques de grand format ou dans les figures de grande dimension. Les corps athlétiques des prophètes dans la coupole ont un modelé ferme et leurs têtes puissantes ne portent que par endroits des accents lumineux qui rappellent encore la souche dont ils sont issus. Sur la scène apparaissent, en plus de ces puissantes figures qui, si nous exceptons la ligne des draperies, n'ont presque rien de commun avec les saints de l'époque des Comnènes, des coulisses d'architecture développées, qui indiquent l'espace, encore assez peu profond dans lequel se déroule la scène. Le coloris modéré mais raffiné et l'expression psychologique à peine perceptible des visages contribuent encore au calme épique de la présentation, ce qui évidemment est l'idéal vers lequel aspire l'artiste. Samarina se trouve au bout d'une étape de l'histoire de la peinture byzantine et à l'orée d'une nouvelle voie.

Si l'on voulait choisir un seul monument qui comporterait sinon toutes, du moins les tendances principales qui se sont manifestées indépendamment les unes des autres dans la peinture murale du dernier quart du XII<sup>e</sup> siècle, le choix tomberait assurément sur la cathédrale de Monreale et ses mosaïques dont la plupart date de la neuvième décennie du siècle. Elles sont l'oeuvre d'un grand nombre d'artistes, de valeur inégale, mais parmi lesquels aucun n'a atteint l'art des meilleurs maîtres de l'époque que nous avons connus à Vladimir, Kurbinovo, Lagoudéra ou Samarina. Les mosaïques de Monreale permettent d'observer à la fois la simple addition des nouvelles conceptions et leur inter-pénétration, mais ce qui leur donne une signification particulière est qu'elles sont seules à comporter certaines innovations qui manquent aux autres monuments conservés. Le tourbillon des draperies s'y trouve côte à côte avec l'atmosphère paisible, la ligne agitée posée en réseau serré se rencontre fréquemment chez certains saints tandis que chez

d'autres elle se confine aux cheveux; les corps sont élancés sur certaines scènes, trapus sur d'autres — tous ces parallélismes apparaissent sans s'incommoder mutuellement. Ce qui est le trait distinctif de Monreale et lui confère le rôle d'avant-coureur important, c'est la tendance narrative de ses compositions qui comportent un plus grand nombre de personnages et des coulisses d'architecture compliquées au fond de la scène que nous n'avions pas vues auparavant. Ne s'inquiétant pas beaucoup de l'homogénéité et de la structure de la composition, les peintres de Monreale l'ont rendu accessible à un plus grand nombre de personnages qu'il n'était possible d'en loger dans le cadre circonscrit de l'image typique du style des Comnènes. Les coulisses d'architecture couvrent parfois tout le fond de la scène, elles sont faites de murailles et de bâtiments vus en projection orthogonal ou oblique. L'espace a acquis une certaine dimension limitée par la scène. De ce fait la peinture de la fin du XII<sup>e</sup> siècle s'est orientée vers l'avenir. Si, du point de vue poétique, Monreale ne nous a rien apporté de très profond, ses oeuvres ont ouvert de nouvelles perspectives du point de vue conceptuel. Elles constituent une tendance distincte par sa conception de l'espace et de la composition — la cinquième des tendances dans notre essai de systématiser les divers courants de la peinture des Comnènes vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle.

Il est tout naturel que les principaux courants de l'évolution de la peinture des Comnènes aient été accompagnés pendant toute leur durée de certaines manifestations marginales, qui n'ont pas eu d'influence sur les événements dominants. Telle fut, entre autres, l'activité de certains peintres incapables de prendre part à la vie active de ce style, qui ont justifié les résultats des grands maîtres ou bien, par manque de savoir, se sont exprimés avec une extrême naïveté. Leurs oeuvres se rencontrent parfois côte à côte avec les meilleurs ou les plus importantes oeuvres de l'époque. Les meilleurs maîtres de Kurbinovo se sont mis au travail dans l'église des Saints-Anargyres de Kastoria après qu'un mauvais peintre ait interrompu son travail dans les zones supérieures du naos, laissant derrière lui des fresques qui n'ont presque rien de commun avec la conception de l'image chère aux Comnènes. A Lagoudéra, aussi, un grand peintre a commencé ses fresques lorsque celles d'un artiste médiocre de l'abside étaient déjà terminées. Ce prédécesseur retardait considérablement sur les conceptions qui animaient son continuateur. En Russie, par exemple, dans les premières années de l'évolution du style des Comnènes, il y a encore des peintres de valeur — comme dans le monastère d'Antonije, dans Saint-Nicolas à Dvorišče et au monastère de Saint-Georges (Jurjev), tous à Novgorod — qui ne prennent

aucune part aux changements qui s'annoncent. Il y en a aussi, partout où l'art byzantin a une forme vivace, qui sont de simples récepteurs. C'est eux qui sont les plus nombreux. Parmi eux se rangent, entre autres, les peintres qui ont peint les grottes et les cryptes des moines orthodoxes dans l'Italie méridionale en imitant des modèles célèbres. Leur mérite est d'avoir pénétré même là où les grands maîtres arrivaient rarement, et d'avoir exécuté les commandes des donateurs les plus pauvres. Ils sont arrivés par là à étendre les conceptions du style pictural des Comnènes, à l'adapter également aux diverses couches sociales et assurer qu'il soit universellement adopté.

Lorsque la menace de l'invasion par les Croisés s'est faite imminente, le langage pictural des Comnènes n'était plus aussi uniforme qu'à un quart de siècle plus tôt. Les artistes cherchaient des possibilités nouvelles: les uns dans l'autonomie des divers éléments picturaux, les autres dans la fermeté du relief. Mais là aussi les interpénétrations étaient fréquentes. C'est ainsi que, partant de la poétisation du monde émotif des personnages saints, l'on est arrivé à l'exaltation, à l'effet dramatique ou l'esprit épique. On voit apparaître au loin le style monumental et la représentation de l'espace. Il est vrai que le type du personnage saint du temps des Comnènes est resté présent jusqu'à la fin. Les Latins viendront interrompre à ce moment l'évolution naturelle de la conception byzantine de l'image. C'est la raison pour laquelle l'esthétique du style des Comnènes ne quittera pas si vite l'art et se maintiendra même dans la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle comme une conception qui ne se modifie que difficilement.

## 2. LES CONCEPTIONS ARISTOCRATIQUE ET CLÉRICALE

L'unité stylistique de la peinture des Comnènes et le parallélisme dans son développement sur le vaste territoire du monde byzantin la rangent parmi les expressions les plus universelles de tout l'art byzantin. Cependant une comparaison attentive des monuments nous montre que dans son cadre apparaissent des différences frappantes dans l'emploi de la couleur. Les fresques d'un groupe de monuments sont peintes à l'aide d'un coloris clair et traitent les volumes sur le principe coloristique, celles d'un autre, emploient dans la majorité des cas des couleurs sombres et forment les volumes au moyen de tons de la même couleur en ajoutant à la fin des accents blancs pour rehausser la forme. Le principe coloristique se réalise sur les visages et les draperies des saints par l'emploi de plusieurs couleurs pour évoquer le volume et non pas d'une seule.

Les visages des saints ont dans ce cas des ombres vertes et toutes les parties éclairées sont peintes en ocre, pendant que les reflets de lumière sont marqués en blanc, et que la couleur rouge marque, soit la rougeur des joues, soit la lumière diffuse dans l'ombre la plus profonde. Sur les draperies nous trouvons régulièrement, en plus de la couleur fondamentale du tissu et de ses reflets blancs, encore une autre couleur, servant à la "modulation" de la couleur essentielle, pour la rendre plus vive. Les lignes multicolores qui, dans la peinture des Comnènes servent à la stylisation, reçoivent de ce fait une fonction coloristique et deviennent non seulement des accents de lumière mais aussi des accents de couleur.

Le principe de la tonalité, par contre, repose sur les effets du clair-obscur, en négligeant le rôle de la couleur. C'est la raison pour laquelle tous les visages des saints sont peints en ocre, ocre foncée pour les ombres, ocre claire pour les parties saillantes. Là aussi, bien entendu, les effets de lumière sont marqués en blanc. Un procédé semblable est employé aussi dans les draperies. La couleur essentielle du tissu est nuancée de façon à devenir de plus en plus sombre à mesure que les ombres s'épaississent pour se terminer, dans la plupart des cas par des contours noirs, par contre elle devient de plus en plus claire dans les parties éclairées pour recevoir finalement des accents blancs dans les parties exposées directement à la lumière. C'est la raison pourquoi ces figures ont plus de relief que celles exécutées selon le principe coloristique. La ligne qui caractérise la stylisation des Comnènes, est toujours blanche chez les peintres qui suivent le principe de la tonalité ou du moins d'un ton plus clair que la couleur fondamentale, mais jamais d'une autre couleur.

Le présent exposé des conceptions de la peinture murale du XII<sup>e</sup> siècle qui n'a été fait que sur la base des monuments les plus célèbres, nous permet de conclure que la polarisation dans l'emploi de la couleur n'était pas due au hasard et était loin de dépendre de la volonté du peintre. Les peintures suivantes se fondent sur le principe coloristique: les mosaïques des Comnènes à Sainte-Sophie de Constantinople, les mosaïques de Gelati, et les fresques de Nerezi, Hosios David à Thessalonique, Bačkovo, Djurdjevi Stupovi, Staraja Ladoga, Neredica, Kurbinovo, Lagoudéra et Saint-Démétrios de Vladimir, — pour ne citer que quelques monuments exemplaires. Par contre sur le principe de la tonalité reposent: les mosaïques de l'abside de Sainte-Sophie de Thessalonique et les fresques de Patmos, d'Arkaži, du monastère de Mirož à Pskov, du monastère de Saint-Georges près de Novgorod, de Saint-Néophyte à Chypre, de Ferrai et d'Évangélistria de Géraki, mais aussi certaines fresques de Bačkovo et les fragments de fresques de Vatopédi avec les têtes des



apôtres Pierre et Paul — et un grand nombre d'autres monuments. On remarque tout de suite que les donateurs de ces deux groupes de monuments sont issus de deux couches sociales différentes. La grande majorité des monuments du premier groupe a été exécutée pour des donateurs appartenant à la cour impériale ou pour d'autres grands seigneurs — ce que nous apprenons de leurs portraits conservés, des inscriptions ou de sources historiques. Les portraits des Comnènes à Sainte-Sophie de Constantinople ont sans aucun doute été commandés par Jean Comnène et exécutés par des artistes travaillant à la cour impériale. Les mosaïques de Gelati avaient été exécutées soit sur les ordres du tsar de Géorgie David le Constructeur soit sur ceux de son fils et héritier. Le prince Alexis Comnène Ange, fondateur de Nerezi, était membre de la famille impériale byzantine, faisait partie de la cour impériale et séjournait souvent à Constantinople où il pouvait facilement passer des commandes aux peintres de la cour. Le monastère de Djurdjevi Stupovi a été fondé et orné de fresques par le grand joupan Stefan Nemanja; Staraja Ladoga est probablement une fondation du prince Svjatoslav Rostislavovič, gouverneur de Novgorod. Neredica a été bâtie comme chapelle desservant le palais du prince Jaroslav Vladimirovič; Saint-Démétrios de Vladimir est une œuvre faite pour le prince de Novgorod Vsevolod III dont le patron était Saint-Démétrios de Thessalonique, dont il a fait venir dans son église le couvercle pour son sarcophage et sa chemise, ayant pu, du même coup se procurer de grands artistes. On ne connaît pas les fondateurs de Kurbinovo, mais les restes des portraits peints sur la façade occidentale montrent, à en juger d'après leurs vêtements, qu'il s'agit d'un couple impérial et d'un autre donateur qui appartenait assurément à la haute société laïque. Une partie des fresques de Kurbinovo et des Saints-Anargyres de Kastoria avaient été commandées par un seigneur haut placé Théodore Lemniotès, sa femme Anne et son fils Jean. L'inscription des fresques de Lagoudéra attribue le mérite de sa décoration murale à la donation de Léon Avthentes, qui apparemment était un aristocrate de haut rang.

D'autre part la peinture basée sur le principe de la tonalité de couleurs plutôt sombres avec de forts accents de clair-obscur, était bien accueillie dans les milieux ecclésiastiques du monde orthodoxe, si bien que nous trouvons la majorité de ces œuvres sur les murs des cathédrales fondées par des évêques ou des évêchés et sur ceux des bâtiments des monastères qui ont été peints par les soins de la communauté monacale elle-même ou aux frais de l'un des moines en faisant partie. Il est rare que dans ce cas nous trouvions dans ces ensembles les portraits des fondateurs, pro-



blement par suite de l'humilité monacale ou bien parce que toute la communauté avait commandé l'oeuvre. Nous trouvons les données concernant leur exécution dans d'autres sources ou bien par des moyens indirects. La Vierge à l'Enfant dans l'abside de Sainte-Sophie de Thessalonique ne porte pas le nom de son donateur, mais le fait même qu'elle se trouve dans la cathédrale fait présumer qu'elle avait été commandée soit par le métropolite, soit par l'Église métropolitaine de Thessalonique, ce qui a aussi défini le caractère de cette peinture. Une chose semblable s'est sans doute produite au sujet du fragment de Vatopédi avec les têtes de saint Pierre et de saint Paul. Les confréries des moines du Mont Athos et les membres de celles-ci, étaient, toutes les fois qu'ils faisaient une donation, ou qu'on leur confiait le choix de celle-ci, enclins à la peinture en couleurs sombres et basés sur le principe des tonalités. Il est bien plus facile de découvrir les rapports entre les donateurs et le caractère de la peinture là où les inscriptions ou les portraits se sont conservés. Il est tout à fait certain que l'ermite Néophyte avait décidé que dans sa cellule et dans le sanctuaire de la chapelle adjacente de même que dans l'ermitage auprès de son monastère de Paphos à Chypre apparaîtraient des fresques de conception cléricale et d'exécution tonale. Les problèmes ne se posent pas non plus quand nous disposons de sources narratives qui nous donnent des indications sur les donateurs, comme c'est le cas des fresques du village d'Arkaži près de Novgorod dont nous savons qu'elles ont été exécutées en 1189 d'après une donnée recueillie dans l'église du métropolite de Novgorod Élie, ou bien celui des décorations du monastère de Mirož à Pskov qui ont été exécutées pour l'évêque grec de Novgorod Nymphonte, comme nous le dit sa vie. Les difficultés apparaissent lorsque — comme c'est le cas des fresques de la chapelle de la Vierge ou du réfectoire de Patmos, ou aussi de celles du catholicon de l'ancien monastère de la Vierge Kosmosotira de Ferrai ou du monastère de Saint-Georges de Novgorod — les sources ne nous disent rien et la peinture elle-même ne nous donne aucune donnée valable au sujet des donateurs. Dans ces cas, surtout dans ceux où les fresques ont été peintes bien après la fondation de la confrérie due soit au tsar, soit à un prince ou à un membre d'une famille princière — comme à Patmos, à Ferrai ou dans le monastère de Saint-Georges — il faut supposer que c'est justement ce manque de données qui indique le rôle primordial joué par la confrérie même dans la donation de la peinture murale de l'église, de la chapelle ou du réfectoire, exécutée bien plus tard. N'ayant plus à tenir compte des désirs du premier fondateur, la confrérie était libre de désigner la nature de peinture qu'elle désirait.

Un exemple caractéristique conservé à Bačkovo nous montre à quel point le coloris des saints constituait un élément essentiel d'une conception définie de l'image. Bačkovo a été fondé par le grand domestique de l'Occident Grégoire Pakourianos, qui était d'origine géorgienne, en 1083. L'ossuaire du monastère a été peint dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Toute sa peinture murale, à l'exception du Jugement Dernier dans le vestibule de la crypte, est basée sur le principe coloristique. Le Jugement Dernier est le seul qui s'écarte de cet ensemble, étant exécuté en couleurs plus sombres par un nuancement des tons. Par la facture des fresques nous voyons que les artistes n'ont pas changé, mais qu'ils ont changé la gamme de leur palette. Une inscription grecque s'est conservée sur le Jugement Dernier, dans laquelle l'on mentionne dans une prière le hiéromoine Néophyte. Il y est sans doute mentionné parce que c'est lui qui avait payé cette partie de la peinture. Les autres fresques avaient probablement été offertes par les autres membres de la famille Pakourianos. Il est certain que les exigences du donateur décidaient de l'aspect de la peinture murale, et surtout de son coloris qui n'était que l'expression externe d'un contenu spirituel plus profond.

Les milieux occidentaux n'étaient pas aussi stricts dans leurs options. Les donateurs des mosaïques siciliennes, qui étaient des rois ou des seigneurs normands, ne sont pas aussi rigoureux dans l'emploi des couleurs comme l'étaient leurs contemporains orthodoxes, probablement parce que l'orientation selon laquelle la peinture aristocratique devait se baser sur le principe coloristique et la peinture cléricale sur le principe des tonalités n'existait pas chez eux. Les visages des saints, sur les mosaïques siciliennes du XII<sup>e</sup> siècle, sont en majorité modelés à l'aide de petits cubes en ocre de diverses nuances, auxquels viennent s'ajouter des cubes blancs pour marquer les accents de lumière. Ce n'est que sporadiquement que l'on rencontre une palette plus riche et même un procédé coloristique. Leurs vêtements par contre sont presque toujours peints dans le respect du principe coloristique, le clair-obscur n'y apparaît qu'excessivement rarement, et surtout à Monreale. C'est la raison pour laquelle le relief plastique des têtes des saints dépasse de beaucoup celui de leurs corps plats. La société normande n'avait aucune raison de respecter toutes les coutumes du monde byzantin. Certaines de ces coutumes lui sont probablement même restées inconnues, pendant qu'elle s'opposait à d'autres pour des raisons confessionnelles. Une chose semblable s'est aussi produite à Venise, où un mélange des deux principes d'emploi de la couleur apparaît sur les mosaïques du XII<sup>e</sup> siècle de Saint-Marc.

Il est arrivé parfois, dans la sphère orthodoxe, que les peintres n'ont pas procédé de la façon à laquelle l'on s'attendrait si l'on tient compte du milieu auquel leur peinture était destinée. On en voit un exemple frappant sur les fresques de la chapelle de Ravdouchou au Mont Athos. Ces fresques sont peintes dans un coloris clair, et, ce qui est encore plus important, le procédé de traitement des visages des saints est presque le même que sur les fresques peintes pour la société aristocratique : les parties dans l'ombre sont gris-vertes, les surfaces éclairées sont de couleur ocre, les accents sont blancs et la rougeur des joues est marquée par de fines lignes rouges. Il est étrange de voir apparaître au Mont Athos l'interprétation coloristique des visages, car les moines avaient élaboré ici une attitude bien différente envers l'aspect des saints qui s'était formée pendant des siècles. C'est d'autant plus étonnant qu'il s'agit d'une chapelle désignée par la tradition comme étant attachée à la cellule du prôtos du Mont Athos. Serait-il possible que le désir concret exprimé par un aristocrate ait influé sur cette peinture ? Quoi qu'il en soit, il faut supposer qu'il y a eu par endroits des écarts à la règle générale, d'autant plus que dans la société byzantine il n'y avait pas eu de conflit impacable entre le clergé et l'aristocratie laïque, quoique leurs rapports aient été par moments troublés par des malentendus.

La polarisation dans l'emploi des couleurs ne reposait pas sur l'intransigeance. La conception coloristique et la conception tonale n'étaient que deux manières d'exprimer, par ses propres moyens, un contenu spirituel. L'une des deux sociétés — monacale et cléricale — voulait atteindre par l'image un contenu mystique, l'autre, société aristocratique et de la cour impériale, voulait par le même moyen atteindre l'idéal d'harmonie et de perfection hérité de l'antiquité. Peindre le visage des saints en ocre claire et foncée et le marquer par des accents de lumière blancs, voulait dire l'éloigner autant que possible de la réalité, de la vie charnelle. Par contre le saturer de couleurs qui auront précisément les valeurs chromatiques qui correspondront le mieux à son aspect réel, voulait dire le rapprocher de la vie sensuelle de ce monde. Cependant, dans toute la peinture byzantine il n'y a pas eu un seul cas où elle aurait dépassé la limite tenue qui la séparait de la vie réelle, visible, palpable. Confronter les surfaces claires et obscures, éviter les effets coloristiques, était un moyen de représenter les personnages irréels. C'est la raison pour laquelle certaines tendances de la peinture des Comnènes apparaissaient plus souvent dans un milieu que dans un autre. Les membres de la cour et de l'aristocratie ont fait éclore, par l'intermédiaire de leurs artistes, un langage pictural qui marque la période

classique du style des Comnènes, et ont, vers la fin du siècle, développé un goût de l'exaltation, pendant que le clergé et les moines avaient une préférence marquée pour les effets dramatiques.

Ces conceptions opposées de l'image au temps des Comnènes n'ont pas engendré des différences extérieures bien radicales — quoiqu'elles aient été assez profondes — comme nous en avons vu à d'autres époques. De même "la stratification verticale" des conceptions n'était pas aussi marquée qu'auparavant. Dans la peinture aristocratique peu de différence existait entre celle de la cour et celle des seigneurs féodaux; d'autre part les peintures cléricale et monacale se sont rapprochées l'une de l'autre comme jamais auparavant. La peinture des Comnènes a un style bien plus uniforme que ne l'ont beaucoup d'expressions précédentes ou postérieures. Elle a rapproché et parfois même uni les disparités spirituelles. La peinture aristocratique a adopté autant qu'elle le pouvait, sans contrarier sa nature, la force expressive qui avait été le propre de la peinture cléricale; la peinture cléricale s'est résignée au type de saints sans difformité, ou bien a adopté une construction plus rationnelle de la composition — ce qui avait été une particularité de la tendance aristocratique.

Ce dualisme de conceptions, pour atténué qu'il ait été à l'époque des Comnènes et réduit à un emploi différent de la couleur et aux effets qui en découlent, nous découvre pourtant un penchant héréditaire des groupes sociaux de l'Empire Byzantin de préférer les peintures qui correspondent à leur idéal de beauté. Les racines de cette dualité remontent jusqu'aux premiers siècles du christianisme et elle est causée par une interprétation diverse et un autre emploi du vieux patrimoine artistique. Les hommes d'Église et les moines venaient toujours s'abreuver aux sources de l'idéal de l'Église orientale paléochrétienne et de ses moines et y trouvaient leur correctif spirituel. Par contre la cour et les seigneurs féodaux prenaient modèle sur l'aristocratie antique des Romains. A l'époque qui suivit l'iconoclasme, même Constantinople connut plusieurs courants dans la peinture qui tous avaient leurs particularités. Les psautiers "monastiques" des IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècle ont été écrits en même temps que les psautiers "aristocratiques". A Sainte-Sophie il y avait des mosaïques spéciales à l'étage dans une pièce qui faisait fonction de patriarcat, pendant qu'il y en avait d'autres destinées à la cour dans l'église même. Les miniatures et enluminures provenant de l'écritoire du monastère de Stoudion du XI<sup>e</sup> siècle ou bien les fresques contemporaines de l'ensemble du palais du patriarche ont été exécutées parallèlement avec les manuscrits impériaux enluminés d'une toute autre fa-

çon. A la base de tout ceci se trouvait une dichotomie spirituelle, dont les protagonistes avaient en vue deux buts différents. La peinture était un truchement par lequel s'exprimaient deux facteurs spirituels inégaux qui formaient cette base.

Le siècle qui précéda à la peinture des Comnènes est tout entier et dans tout le monde orthodoxe dévoué à insister sur les différences existant dans la peinture. Il y a eu certainement des raisons plus profondes d'un tel état de choses. Les cathédrales de Kiev, d'Ohrid, de Vodoča, de Serrès, de Thessalonique, de Kalabaka et l'église monastique de Saint-Luc en Phocide, montrent une peinture qui diffère diamétralement des mosaïques contemporaines de la galerie de Sainte-Sophie à Constantinople avec le Christ, Constantin Monomaque et l'impératrice Zoë. Les fresques des églises rupestres de Cappadoce à Tağar et Soğanlı, celles de l'Épiskopi de Santorin, de même que les mosaïques de la Désis de Vatopédi, ne ressemblent pas du tout aux mosaïques contemporaines de Daphni. D'une part nous voyons que des prêtres et des moines ont décidé de l'aspect de la peinture qui est devenue dramatique, anti-classique, tonale, comportant un grand nombre de saints physiquement laids, aux physionomies déformées et regards fixes, et d'autre part la magnificence de la donation impériale a assuré à la peinture des particularités classicistes, lui a permis de se peupler de saints physiquement beaux, traités selon le principe coloristique. Dans ce siècle l'on distinguait même les oeuvres destinées aux évêques de celles destinées aux simples moines, et les mosaïques impériales des fresques des aristocrates. Cette distinction n'était cependant pas seulement faite selon la valeur artistique des œuvres — quoique, en règle générale, les oeuvres impériales ou épiscopales dépassent celles des aristocrates ou des ermites. Elle se base sur des différences d'expression, des déformations, du coloris, des types de visage, etc. ce qui résulte en présentations diverses du contenu spirituel. Et, pendant qu'il est évident que les seigneurs féodaux s'efforçaient toujours d'imiter les oeuvres impériales, tout en n'ayant pas l'occasion de se procurer d'aussi grands artistes, la différence entre les oeuvres peintes pour les grands dignitaires de l'Église et celles destinées à de simples moines ou peintes par eux a certainement des causes plus profondes. Le haut clergé n'a pas toujours montré beaucoup de compréhension pour les idées monacales, ni pour tous les mouvements qui se faisaient jour dans les thébaïdes d'anachorètes. Une partie de ces divergences, qui parfois étaient même essentielles, et ne se bornaient pas seulement à la pratique de la vie religieuse mais s'étendaient aussi à son idéal, ont trouvé leur écho dans la peinture.

Les conceptions aristocratique et cléricale n'ont pas eu à toutes les époques les mêmes particularités. Le coloris sombre et le principe tonal du traitement des figures sont presque toujours le signe distinctif de la conception cléricale, le coloris clair et le principe coloristique celui de la conception aristocratique. Il arrive cependant qu'à certaines époques l'on fasse de grandes concessions, étant donné que d'autres traits pertinents apparaissent qui semblent plus importants, ce sont: la déformation des physionomies qui va parfois jusqu'à la caricature, comme opposition à l'idéalisation ou à l'aspect classique des figures; l'exagération expressive des gestes qui semblent impossibles, par opposition au calme de la composition; la complication iconographique des scènes au contenu théologique profond, par opposition à l'image simple et facilement compréhensible. Dans cette analyse des différences il faut aussi incorporer les programmes de la décoration murale: les cathédrales et les grandes églises monastiques ont toujours eu un programme plus riche que les églises impériales ou aristocratiques de plus petites dimensions. Ces programmes étaient aussi bien plus savants du point de vue théologique. Leur base littéraire était beaucoup plus large et leur sens symbolique beaucoup plus profond. Lorsqu'un souverain devenait le fondateur d'une cathédrale ou d'un monastère, ce qui lui permettait de prendre une part active dans la réalisation de la peinture murale, il ajoutait à l'ensemble du programme une partie qui reflétait son idéologie princière. Il en découlait des mélanges étranges, non seulement dans l'iconographie, mais aussi dans l'expression stylistique. Quoiqu'il en soit, les moyens d'expression picturaux et iconographiques cléricaux n'étaient pas les mêmes que ceux dont se servaient la cour et l'aristocratie, du fait même que les buts qu'ils voulaient atteindre par l'image n'étaient pas les mêmes. Cette divergence spirituelle s'est maintenue à toutes les époques postérieures de la peinture byzantine, et les moyens de l'exprimer variaient avec elles.

Sans égard au fait qu'il faudra accorder une attention beaucoup plus grande aux traits distinctifs aristocratiques et cléricaux en peinture pour approfondir aussi nos connaissances sur leur origine, il est certain que ces deux orientations se sont sensiblement rapprochées au temps des Comnènes, et que nous n'apercevons aujourd'hui leurs particularités, qu'à travers leur manière différente d'utiliser les couleurs. Cette suppression ou atténuation des contrastes entraînait forcément la vocation universelle du langage pictural des Comnènes.

### 3. L'UNITÉ DE LA PEINTURE DES COMNÈNES

Il y a une cinquantaine d'années depuis que la découverte des fresques de Nerezi a fait sensation parmi les byzantinologues, ce ne fut pas tellement à cause de leur iconographie exceptionnelle, qu'à cause de leur expression stylistique inconnue jusqu'à ce jour. Le facteur émotionnel qu'elles comportaient fut proclamé l'avant-coureur de l'humanisme et l'annonciateur de la Renaissance italienne. Aujourd'hui Nerezi n'est plus un cas isolé, mais seulement un exemple éminent d'un grand ensemble de monuments qui avaient des aspirations bien différentes de celles de la Renaissance. Ce groupe est formé de près d'une centaine de monuments de la peinture murale du XII<sup>e</sup> siècle dispersés sur le vaste territoire qui va de Jérusalem et Chypre au sud, au lac de Ladoga et à l'île de Gotland au nord, et du Caucase à l'est à Venise et Trieste à l'ouest. Jamais la peinture byzantine n'avait pris une telle étendue. Les conditions historiques et religieuses s'y prêtaient. Sous les Comnènes Byzance avait conquis de grands territoires en Europe. Les Slaves qui avaient été convertis au christianisme au IX<sup>e</sup> et X<sup>e</sup> siècle, ne sont entrés dans la sphère byzantine que dans la deuxième moitié du XI<sup>e</sup> siècle, la plupart définitivement. Et quand, au XII<sup>e</sup> siècle, de petits États slaves se sont formés de nouveau, sur le territoire de l'Empire Byzantin — chez les Serbes et les Bulgares — le conflit armé de ces États avec Byzance n'a jamais exclu les régions slaves de la sphère culturelle byzantine. En créant leurs nouveaux États, les Slaves se basaient sur le droit byzantin et les coutumes byzantines, s'efforçant de s'assurer une place au sein de la hiérarchie universelle byzantine gouvernant les États et les souverains. Dans de telles conditions, l'Église a joué un rôle primordial. La présence des formes artistiques byzantines dans les régions orthodoxes slaves, qui avait été assez rare ou sporadique, se fait au XII<sup>e</sup> siècle plus fréquente et même dominante et durable.

Les relations religieuses plus étroites entre les pays orthodoxes ont reçu, au XII<sup>e</sup> siècle, un contenu culturel et artistique plus profond. Un rôle considérable à cet effet a été joué par les monastères et les églises slaves — russes, bulgares, serbes — et géorgiens, du Mont Athos, de Constantinople, de Palestine et de Bulgarie, c'est à dire de la majorité de l'étendue territoriale de l'Empire Byzantin, monastères et églises dont une grande partie a été construite ou reconstruite à cette époque. C'est dans ces églises et monastères que s'est faite l'éducation des futurs prêtres des Églises nationales. Les livres grecs y ont été traduits en géor-



gien et dans les langues slaves, beaucoup de pèlerins s'y rencontraient, laissant en héritage à leurs descendants l'expression de leur admiration pour ce berceau de l'orthodoxie; des artistes y séjournaient, en premier lieu des enlumineurs, qui transmettaient à leur pays les formes artistiques courantes, y emportaient des oeuvres d'art de provenance byzantine, ce qui n'est pas resté sans écho dans la création artistique de leurs pays respectifs. Les monastères slaves et géorgiens de l'Empire byzantin étaient sans aucun doute des centres de rayonnement de la culture byzantine dans les pays auxquels ils appartenaient.

Les prélats grecs qui se trouvaient à la tête des évêchés orthodoxes des pays slaves au XII<sup>e</sup> siècle — notamment en Russie, Serbie et Bulgarie — et que l'on faisait venir des centres culturels byzantins, étaient des partisans convaincus de l'image religieuse byzantine. C'est par leur intermédiaire qu'arrivaient les artistes grecs, y compris les peintres, dans les régions les plus lointaines sur lesquelles s'étendait leur pouvoir. Ils intercédèrent souvent pour que les fondateurs d'églises, natifs des divers pays, puissent se procurer des artistes pour les construire et orner de fresques.

Les bonnes et rapides communications établies entre les pays orthodoxes, et dans certains cas encore d'autres contacts spéciaux, ont contribué à ce que la peinture de ces artistes se conforme au XII<sup>e</sup> siècle à un style unique, tout en changeant simultanément sur ce vaste territoire. Tout changement survenu dans l'image est partout le même. Cela prouve que nulle région orthodoxe ne se tenait à l'écart, ne s'opposait de façon radicale à la vague unitariste byzantine de décoration murale des églises. Sans égard au milieu dont il s'agit — qu'il soit grec, slave ou géorgien — et même sans égard à l'appartenance ethnique du maître, tous les regards se tournaient vers les centres artistiques byzantins à savoir vers Constantinople et Thessalonique, qui dictaient les règles du style, du goût et du comportement. Les adaptations régionales de modèles byzantins ou bien les écarts aux règles apprises des peintres grecs, pour intéressants qu'ils fussent du point de vue culturel et historique, étaient minimales dans le cadre de la peinture des Comnènes. Il serait difficile de trouver au XII<sup>e</sup> siècle des raisons valables qui permettraient de conclure qu'il existait à l'époque des écoles de peinture avec des particularités nationales.

Mais sans égard à l'uniformité de style de la peinture des Comnènes dans tout le monde orthodoxe, Constantinople reste à la tête de tous les mouvements comme elle l'avait été depuis toujours. C'est là que germent et d'où s'étendent rapidement toutes les idées artistiques. La



cour impériale et ses courtisans, le patriarcat et les monastères éminents exercent un pouvoir presque fascinant sur les souverains et les prélats environnants. Les artistes de Constantinople jouissent de la plus grande renommée. La splendeur et le luxe de la plus grande métropole du monde assuraient son prestige, bientôt ils assureront sa perte. L'idéologie profonde qui en émanait constituait pour beaucoup d'hommes une ligne de conduite, d'autres qui s'y opposèrent trouvèrent assez de force pour la détruire. Tant que la ville n'était pas encore menacée, au XII<sup>e</sup> siècle, elle fut un exemple à tous les pays orthodoxes et fit que la peinture des Comnènes, parfois seulement légèrement adaptée, fut adoptée chez les Normands et même à Rome, dans la république de Venise, parmi les bénédictins et après des remaniements plus considérables par les Allemands, les Français et même en Islande. L'influence de Constantinople se maintient non seulement à l'époque de son histoire florissante mais même pendant sa défaite. Venise n'en est pas un exemple isolé; jusqu'en 1204 elle suivait l'exemple de son art. Lorsque, faisant partie des croisés, elle s'est trouvée parmi les envahisseurs de la ville de Constantin, et s'est mise à la piller et à en rapporter un gros butin, ses artistes en furent tout désemparés. La métropole vers laquelle se tournaient les regards des auteurs de ses fameuses mosaïques n'existait plus. Jusqu'en 1261 ils ne surent pas à quel style se vouer. Ils mêlaient le style roman et les débuts du style gothique aux formes archaïques du style byzantin, pour l'abandonner enfin définitivement. La valeur de leurs oeuvres ne dépassait pas la moyenne quoique leur renommée fut encore assez grande pour qu'ils soient appelés à travailler à Rome et à Florence. Certaines parties des mosaïques du naos de Saint-Marc et la plupart de celles des coupoles de son narthex, de même que quelques mosaïques vénitiennes de Rome et de Florence, montrent par leur hésitation stylistique, leur faible qualité et leur manque de goût, que Constantinople a disparu de la scène artistique de Venise. Ce n'est qu'après la libération de la capitale byzantine, que sa conception stylistique et son goût raffiné réapparurent sur les mosaïques de la dernière et avant-dernière coupole du narthex de la cathédrale de Venise. Au XII<sup>e</sup> siècle Constantinople établit l'unité dans la peinture du monde orthodoxe et exerce son rayonnement sur le monde catholique en soumettant son image religieuse à ses lois. Une telle force artistique n'y sera plus jamais concentrée.

La peinture des Comnènes, dans son ensemble, représente une bonne moitié de la peinture contemporaine européenne. L'art roman et le début de l'art gothique lui tiennent lieu de contrepoids dans l'Europe

occidentale. Et, pour différentes qu'elles soient, les conceptions artistiques de l'Orient et de l'Occident de l'Europe, ont cependant des traits communs remarquables. Sur beaucoup de fresques romanes et sur les premières sculptures gothiques apparaissent des traits communs avec la peinture des Comnènes: les saints hauts de taille et élancés, les vêtements stylisés au moyen d'un réseau de lignes, la torsion des corps, l'expression psychologique des visages, la poétisation du non-corporel. Au XII<sup>e</sup> siècle les limites esthétiques strictes n'étaient pas encore tracées, c'est ce qui permettait l'échange des idées, les voyages des artistes et le transfert de leurs oeuvres. La séparation s'établira avec la victoire du style gothique et de l'art des Paléologues.

### III. LE XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

Les événements historiques complexes qui se sont déroulés entre 1204 et 1261 ont eu une influence décisive sur le sort de l'art byzantin. L'unité de territoire était brisée par l'enclave de l'Empire Latin, qui hébergeait à Constantinople même un empereur et une Église d'origine latine. Des régions grecques se transformaient en États, notamment Nicée, Trébizonde et l'Épire (avec une phase préalable à Thessalonique). L'Empire byzantin morcelé était resté sans métropole artistique.

Même quand l'Empire fut restauré, après 1261, il ne reprit pas tout son territoire et eut pendant longtemps encore à souffrir des princes et seigneurs latins qui y étaient restés, de même que du séparatisme de la féodalité locale grecque qui s'était rendue compte de sa force. La capitale de Constantin, même après l'entrée triomphale de son libérateur, Michel VIII Paléologue, n'acquiesça jamais dans le monde orthodoxe la force de ralliement artistique qu'elle avait connue au XII<sup>e</sup> siècle. Après 1300 les fréquents départs des peintres grecs dans d'autres contrées ne résultèrent que rarement dans des mouvements nouveaux: la Serbie suit avec conséquence les mouvements de Byzance; la Bulgarie ne s'en écarte pas non plus, mais elle ne dispose pas de la force matérielle lui permettant de créer un grand nombre d'œuvres; la Russie et la Géorgie modifient de façon plus radicale l'aspect de leurs modèles, en édifiant leur propre tradition; l'Italie s'en est presque entièrement séparée.

L'idée que les historiens de l'art byzantin se font aujourd'hui de la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle diffère sensiblement de celle de la génération précédente. La portée de la peinture byzantine du XIII<sup>e</sup> siècle est revalorisée. L'on a abandonné la conception selon laquelle l'art occidental

avait joué un rôle prépondérant dans l'éclosion de la Renaissance des Paléologues. Mais, malgré cela, l'on n'a pas encore approfondi suffisamment l'étude de la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle, en tant que phénomène distinct, ayant son idéal esthétique et sa conception de l'image. L'on s'est rendu compte, il est vrai, du fait que le XIII<sup>e</sup> siècle apportait une nouvelle manière de traiter le volume des figures et un nouvel aspect monumental des compositions solennelles aux nombreux personnages. C'est la raison pour laquelle cette conception du tableau a été nommée style "plastique" ou "monumental". Aussi exacte que soit cette définition de la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle, elle ne suffit pas pour délimiter ce style ou pour en faire une entité à part, se distinguant de la période antérieure des Comnènes et des Anges aussi bien que de celle des Paléologues qui lui succèdera à partir du temps d'Andronic II. L'argumentation s'est arrêtée plutôt aux détails composant l'image qu'à son ensemble. L'on avait remarqué, en effet, que le traitement graphique de la figure disparaissait graduellement, quoi qu'il se maintienne encore dans les premières décades du siècle, et que la figure reçoit peu à peu du volume (ce que l'on a prétendu être une particularité de la peinture de l'époque des premiers Paléologues). Simultanément à ce phénomène se manifeste la tendance de vouloir donner une cohérence optique à la scène, et l'on recourt à l'illusion de l'espace en introduisant des coulisses d'architecture peintes, qui commencent à apparaître aussi en "perspective inverse". Les personnages sur la scène ont un comportement moins figé, parfois même aux émotions fortement exprimées, et leur nombre dans le tableau augmente sensiblement avec le temps. La couleur est appliquée en gros traits de pinceau pittoresques, et sa gamme devient — du moins on le croyait — plus riche et plus délicate. Les changements intervenus se déroulent sur les œuvres des plus grands artistes (en premier lieu de ceux de Serbie), mais l'on a justement remarqué que dans les provinces (en Attique, sur les îles, en Épire etc.) se maintenait aussi une tendance conservatrice, qui accuse un rythme de modifications beaucoup plus lent et qui, jusqu'à la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, reste en substance fidèle aux principes de la peinture du XII<sup>e</sup> siècle. C'est ainsi que le XIII<sup>e</sup> siècle est devenu la plateforme d'un conflit presque séculaire entre les conceptions progressistes et conservatrices en peinture.

En même temps on voit se produire une infiltration de traits latins dans la peinture des régions périphériques du monde orthodoxe : à Jérusalem et à Acre, en Serbie et en Bulgarie, et aussi à Constantinople même. La non-existence d'une vraie métropole artistique a contribué

à l'apparition de nouveaux groupes et de nouvelles "écoles nationales" qui connurent leur développement autonome, et même leurs particularités distinctives. Cette image de la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle se fonde sur toute une série de monuments nouvellement découverts dans les différentes parties de l'ancien monde byzantin, monuments qui ont les particularités de style les plus diverses, voire les plus extraordinaires.

Même un court aperçu du large éventail des idées des historiens de l'art modernes sur la peinture byzantine montre en substance une concordance de conceptions sur le caractère transitoire de la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle, sur son rôle de conciliateur entre les conceptions du XII<sup>e</sup> et celles du XIV<sup>e</sup> siècle. Aussi apparaît-elle, très rarement, comme chapitre particulier dans les manuels et les ouvrages de caractère général. Cependant, sans égard à l'estimation incomplète de la place et de l'importance de la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle au sein de l'art byzantin, et nonobstant certaines appréciations données à la légère, les postulats fondamentaux sur l'iconographie et le style sont solidement fondés tout en étant trop linéaires, enclins à n'analyser que le processus évolutif sans pénétrer dans toute la complexité du phénomène qui n'apparaît pas sur un seul plan mais sur plusieurs plans parallèles, qui ont chacun leurs propres conceptions et leur propre évolution. C'est précisément l'explication de cet état de choses complexe qui nous est offerte par les nouvelles sources et les monuments nouvellement découverts.

## 1. LE RÔLE DE CONSTANTINOPLE ET CELUI DES NOUVEAUX CENTRES

Après avoir constaté que la chute de Constantinople entre les mains des Croisés avait marqué la fin du rôle dirigeant de la ville de Constantin dans les Beaux Arts, les savants se sont mis à la recherche du centre qui avait pris sa place, en essayant d'expliquer ce qui se passait dans les nouvelles capitales de l'État byzantin divisé, à Nicée, Trébizonde et Arta. On constata rapidement qu'il y avait très peu de données permettant de reconstruire les événements du domaine artistique. On trouva, il est vrai, quelques sources historiques qui n'étaient pas très explicites et aussi quelques monuments à date imprécise avec des vestiges de fresques qui, du moins à ce que l'on pensait, ne pouvaient pas jeter de la lumière sur le rôle de ces centres ni sur le caractère de leur peinture. Étant donné que l'on trouva à Arta et dans ses environs la plus grande partie de ces fresques dont l'origine peut se rattacher à l'existence du Despotat de l'Épire, et étant donné que leur tendance conservatrice fut établie, les sympathies des historiens de l'art se tournèrent vers Nicée, en faisant

le centre de la vie intellectuelle grecque, et lui assignèrent le rôle prépondérant dans la naissance des nouvelles idées artistiques. Constantinople était presque tombée dans l'oubli, tant que l'on ne découvrit pas les monuments de l'époque de l'Empire Latin. Aujourd'hui, grâce au peu de documents qui nous sont restés, on peut porter un jugement plus exact de l'état de choses, quoique tout cela ne suffise pas pour répondre correctement à la question de savoir comment a surgi le nouveau mouvement en peinture et quels sont les divers mécanismes grâce auxquels cette nouvelle peinture s'est propagée et a pu porter des fruits aussi mûrs que le sont les fresques de Studenica, de Mileševa, de Peć, de Sopoćani et de Gradac.

#### *a. Constantinople*

La venue au pouvoir des Croisés à Constantinople et la durée de presque cinquante ans de ce pouvoir ont profondément altéré la vie artistique de la ville. Les grands et riches donateurs ont disparu de la ville, voire de tout le territoire de l'Empire Latin. Il n'y avait plus d'empereurs, de gentilhommes de sa cour, de hauts dignitaires, de commandants militaires, de patriarche et de haut clergé. Or, la vie de tous les monastères ne s'était pas éteinte, et les "scriptoria" de ceux-ci avec leurs copistes et enlumineurs n'avaient pas cessé leur activité. L'étude systématique de tous les manuscrits que l'on peut rattacher, sur la foi d'annotations, aux monastères de Constantinople, contribuera certainement, à mieux connaître, par l'intermédiaire de leurs miniatures, s'il y en avait, les diverses phases du développement que subirent les autres genres picturaux à l'époque de la domination latine à Constantinople. L'on n'a pas découvert jusqu'à présent une icône que l'on puisse rattacher avec certitude à l'un des ateliers constantinopolitains de l'époque, mais l'on peut attribuer avec certitude certaines peintures murales de Serbie à des peintres de Constantinople.

Tous les peintres renommés n'avaient pas quitté la ville immédiatement après la fondation de l'Empire Latin, quoique l'on sache avec certitude que certains d'entre eux apparurent dans des villes d'Italie et que d'autres trouvèrent refuge au bout de quelques années dans la région voisine de Nicée, où la vie culturelle prit un nouvel essor, et qu'un troisième groupe d'artistes invités à se rendre en Serbie, s'installèrent dans ce pays dont la vie matérielle et culturelle avait fait de grands progrès. Les hagiographes serbes du XIII<sup>e</sup> et du début du XIV<sup>e</sup> siècle, Domentijan et Teodosije, qui tous deux étaient moines de Chilandar, signalent (en relatant la vie de saint Sava de Serbie, fondateur de l'Arche-

vêché autocéphale serbe depuis 1219, et en parlant de ses relations avec Constantinople) l'existence d'artistes peintres grecs à Constantinople pendant la domination des Latins. L'aîné des deux, qui écrivait au temps de l'empire Latin, Domentijan, disciple de saint Sava, et, semble-t-il, membre de sa suite lors de ses voyages en Terre Sainte, mentionne un détail relatif aux artistes de Constantinople en l'an 1234. Saint Sava était à son voyage de retour des lieux saints en passant par l'Anatolie et les pays grecs pour arriver à Constantinople. "Et à son arrivée tout d'abord il s'inclina devant notre très Sainte Bienfaitrice l'Immaculée Vierge Évergétide, et de là se rendit au centre de la ville auprès du Saint apôtre André. Et il y resta remplir les saintes nécessités avec les maîtres impériaux". Or, "remplir les saintes nécessités avec les maîtres impériaux" voulait dire commander des objets rituels, tout d'abord des objets d'art, mais probablement aussi des icônes. Quoiqu'il en soit il s'agit là d'un témoignage précieux sur l'activité des vieux maîtres artisans qui avaient appartenu jadis aux ateliers de la cour de Byzance, et s'étaient réfugiés autour de l'église ou du monastère de Saint-André, au centre de la ville.

Un hagiographe serbe plus jeune, le moine Teodosije, dont les oeuvres datent de la fin du XIII<sup>e</sup> et des premières décades du XIV<sup>e</sup> siècle, parle des marbriers et peintres de Constantinople dans sa version de la vie de saint Sava écrite vers la fin du XIII<sup>e</sup> siècle. Tout en n'ayant pas été, comme le fut Domentijan, contemporain des événements qu'il raconte, ni très sûr des renseignements qu'il donne, il signale quand même certains faits importants sur l'activité artistique qui méritent d'être crus. Parlant des événements survenus après le retour de saint Sava de Nicée, en 1219 (il se trompe d'ailleurs disant que saint Sava revenait de Constantinople), où il avait été chercher et avait obtenu la bénédiction du patriarche pour l'établissement de l'Église autocéphale de Serbie et où il avait été nommé archevêque, Teodosije raconte qu'en arrivant au monastère de Žiđa qui avait été désigné comme siège de l'Archevêché, saint Sava vit que "les murs de l'église étaient encore nus, sans peinture murale si bien qu'il la consacra et la fit décorer, et l'orna d'un saint autel et de reliques de saints". C'est là que le premier archevêque serbe instaura les évêques et leur prodigua ses conseils et ses instructions. "Et, ayant donné à chacun l'absolution et sa bénédiction il les envoya chacun de son côté, et resta pour veiller sur l'achèvement de l'église, car il avait ramené de la ville de Constantin des marbriers et des peintres". "Et lorsque, bientôt après, la grande église de Žiđa fut achevée et dignement ornée de beauté. . ." ce n'est qu'alors que saint Sava pria son frère Stefan

Prvovenčani (Étienne le premier Couronné) d'y convoquer le Concile d'État de Serbie. Les chercheurs modernes n'ont guère confiance dans les allégations de ceux qui n'avaient pas été les contemporains et témoins des événements, surtout si elles peuvent s'expliquer comme un désir de glorification du sujet traité. Dans le cas de Teodosije et de son rapport sur la venue des marbriers et peintres de Constantinople pour terminer Žiča, l'on pourrait supposer que son récit découle d'un désir de donner un rôle plus grand à saint Sava dans la décoration magnifique des églises. Cependant, tout lecteur, contemporain de Teodosije, aurait été frappé d'incrédulité en lisant ce texte, si la coutume d'amener des maîtres de Constantinople n'avait pas été courante au XIII<sup>e</sup> siècle. La tradition orale qui veut que les autres donateurs serbes, de même que saint Sava lui-même, ont aussi utilisé les services des artistes de Constantinople — comme nous le dit Domentijan — devait être encore bien vivante dans l'esprit des gens, aux environs de 1300. Finalement, la qualité des fresques conservées à Žiča, datant des environs de 1220, et leur nouvel aspect monumental témoignent du fait que leurs peintres devaient être originaires de quelques métropole artistique — alors pourquoi pas de Constantinople comme nous le dit Teodosije? Les grandes figures paisibles des apôtres, dont les attitudes sont inspirées par l'Antiquité, et qui sont traitées avec majesté, ensuite les personnages du Crucifiement, pleins de dignité, dont le dessin est parfait, c'est tout ce qui nous reste dans les transepts bas de la décoration primitive de l'église. Ces fragments proclament, par leur conception de la forme, qui n'a plus rien du graphisme des Comnènes, par leur coloris plus froid, caractérisé particulièrement par l'abandon des tons chauds, presque jaunes, des parties charnelles des figures de saints, qui nous sont connus de l'époque précédente, et par une émotivité discrète, une nouvelle conception de la peinture, conception qui triomphera complètement au XIII<sup>e</sup> siècle. Un autre peintre qui, peut-être seulement quelques années après le départ des grands maîtres, a fait la peinture murale de la chapelle aménagée dans le clocher de Žiča, a exécuté cette peinture dans l'esprit du style tardif des Comnènes. Sur ses figures de saints — d'ailleurs de qualité beaucoup plus faible — les reflets blancs linéaires de la lumière définissant les formes sont encore appliqués par traits, mais très serrés, et tout en étant plus larges que dans la période précédente, ils témoignent encore de la vieille manière. Seuls les peintres du naos entrent en considération comme pouvant être originaires de Constantinople.

Le pendant le plus proche des fresques du naos de Žiča peut être

trouvé dans celles de l'Église de la Vierge de Studenica datant de 1208/1209. Là aussi un grand peintre, qui semble-t-il s'appelait Nicolas, a apposé sa signature en grec sous le tambour de la coupole. Il était aussi venu en Serbie sur l'invitation de saint Sava. En effet, lorsque saint Sava rentra vers 1207 - 1208 en Serbie, rapportant de Chilandar les reliques de son père Stefan Nemanja, grand joupan de Serbie, qui s'était retiré au Mont Athos et y était entré dans les ordres sous le nom de Siméon, il dut ramener avec lui des peintres, étant donné que la grande fondation de son père, Studenica, était restée sans peinture murale après que Nemanja eut abdiqué. La venue de Sava, porteur des reliques de son père, et le début de l'exécution de la peinture murale sont en relation chronologique — le second événement suit immédiatement le premier, probablement qu'il eut lieu la même année. Sava a modestement mentionné ses mérites concernant la peinture murale de l'église à côté des mérites beaucoup plus soulignés de ses frères Stefan et Vukan, qui probablement consistaient en monnaie sonnante, dans la fin de l'inscription du tambour de la coupole. Effectuant le transfert des reliques de son père, Sava a traversé avec sa suite les contrées prises par les Croisés. C'est quelque part par là qu'il a trouvé son peintre qui n'était pas forcément originaire de Thessalonique, ville que Sava devait traverser ou contourner dans son itinéraire. Il est plus probable qu'il y ait trouvé un réfugié de Constantinople, ou bien que c'est de Thessalonique qu'il envoya quelqu'un chercher son artiste à Constantinople. Les fresques de Studenica, peintes dix ans avant celles de Žiža, montrent le degré préalable des nouvelles conceptions. Les dimensions des figures, la sobriété des gestes pondérés sont les mêmes qu'à Žiža, de même que l'absence complète du graphisme du style des Comnènes. Le volume cependant est beaucoup moins sensible et le jaune de l'époque des Comnènes domine dans le teint de la carnation. Les fresques de Studenica montrent en réalité le style de Constantinople de la fin du règne des Byzantins et du début de celui des Croisés. C'est la raison pour laquelle leurs analogies les plus proches se trouvent, dans la peinture de la fin du XII<sup>e</sup> et du début même du XIII<sup>e</sup> siècle, notamment dans les œuvres des peintres qui avaient déjà abandonné le style des Comnènes, tout en gardant sur leurs palettes quelques traces du coloris de ce style. Ce sont: les icônes de la Vierge et du Christ sur l'iconostase de la chapelle rupestre du monastère de Saint-Néophyte près de Paphos à Chypre; l'icône de saint Euthymios en prières, du Mont Sinaï, et les fresques de la chapelle de Saint-Jacques dans le monastère de Sainte-Catherine du Mont Sinaï, qui sont les analogies les plus proches des fresques de Stu-



denica, tant au point de vue du type des visages qu'à celui de leur forme. L'on voit grâce à la fresque de la Déisis de la même époque, conservée au-dessus d'un tombeau de l'église de Sainte-Euphémie à Constantinople, que ce style était originaire de la capitale. Il est possible que la supposition selon laquelle cette Déisis daterait des premières années de l'Empire Latin soit juste. Ces mêmes conceptions se propageaient aussi en direction de la Macédoine, où elles apparaissent sous une forme assez rustique sur les fresques conservées à l'intérieur du clocher de l'église de Saint-Georges près du village de Galište (Omorphoklisia) non loin de Kastoria et sur une icône de la Vierge à l'Enfant d'Ohrid. Une telle étendue géographique couverte par des oeuvres simultanées, ne serait guère imaginable sans que Constantinople, encore libre, y ait joué son rôle. Le peintre de l'église de la Vierge de Studenica (de 1208 à 1209) n'a fait que reprendre, sous la domination latine, ses conceptions acquises pendant la liberté, de même que le peintre des fresques de la chapelle de Saint-Jacques dans le monastère du Sinaï et probablement aussi celui de la Déisis dans Sainte-Euphémie à Constantinople.

La venue des peintres de Constantinople en Serbie sur l'invitation de l'archevêque Sava n'a rien d'étonnant étant donné qu'il y séjournait souvent et connaissait bien les circonstances. Il y descendait dans le monastère de la Vierge Évergétide qui se trouvait hors des murs de l'enceinte, et dans sa dépendance Saint-André, au centre de la ville. Ce fait est corroboré par ses contemporains, le chroniqueur serbe Domentijan et l'auteur russe d'un récit de voyage Antoine de Novgorod, qui avait été à Constantinople en 1200. Il est certain que le prince serbe qui s'était fait moine avait doté largement le monastère en argent. Longtemps après lui, à la mort du roi Milutin, sa femme, encore jeune, qui d'ailleurs était fille d'Andronic II Paléologue, rentra à Constantinople et prit le voile dans le monastère de Saint-André où elle resta jusqu'à sa mort. Peut être qu'il s'agit du même Saint-André, dépendance du monastère de la Vierge Évergétide dans lequel saint Sava avait l'habitude de descendre. Quoiqu'il en soit les séjours de saint Sava dans le monastère de la Vierge Évergétide ont laissé une trace profonde dans son oeuvre. C'est là qu'il a traduit en serbe le typicon de l'Évergétide, et l'adaptant aux circonstances serbes il en a fait la règle du monastère de Chilandar, qu'il avait fondé avec son père, et ensuite du monastère de son père, Studenica. Pendant son séjour à Constantinople avant la venue des Croisés il y a pris en considération aussi certains rites liturgiques du monastère de Stoudion, qu'il a adaptés ensuite à la pratique serbe. Certains auteurs prétendent, qu'ayant eu une forte influence sur la vie

monastique de l'Évergétide, il ait participé, soit directement, soit indirectement, à la résistance contre l'administration catholique du monastère pendant l'Empire latin. Les moines de l'Évergétide, soumis par un décret du cardinal Benoît à la domination du monastère bénédictin du Monte Cassino, s'opposèrent à l'exécution de ce décret si bien que le Pape Honorius III dut intervenir. Il est évident que saint Sava est resté jusqu'à sa mort, en 1235, en relations constantes avec le milieu de Constantinople, sans égard au pouvoir exercé par les Croisés.

La vie monacale, dans les monastères orthodoxes de Constantinople, continuait cependant à se dérouler même sous les Croisés, malgré de graves difficultés. Ce fait suffisait pour retenir un certain nombre d'artistes dans la ville, étant donné que les besoins du culte exigeaient le renouvellement des objets liturgiques. Il est certain qu'à défaut des grands et riches donateurs, ce sont les congrégations monastiques elles-mêmes qui passaient les commandes d'objets d'art, quoiqu'elles fussent sensiblement appauvries. Il ne pouvait plus être question de grandes constructions, ni d'entreprise plus grande dans la décoration des murs par des mosaïques ou des fresques. Il semble en effet que la peinture murale qui coûtait cher, ait cédé la place à l'enluminure et à la peinture d'icônes. C'est au sein de ces deux genres que se poursuivait probablement le processus d'adoption de nouvelles conceptions de style.

C'est par une réexamination de la miniature et plus récemment de la peinture murale que l'on commence à entrevoir l'attitude prise par les nouveaux maîtres de Constantinople envers la peinture. Il semble qu'un vieux phénomène se soit de nouveau produit et que les vainqueurs aient été soumis à une culture plus élevée. Et pendant que les Croisés en Terre Sainte ou à Chypre mélangeaient en peinture les nouvelles conceptions byzantines à leur style occidental roman ou gothique, il semble qu'à Constantinople les choses se soient passées autrement. Dans les manuscrits avec des textes parallèles grecs et latins — dont certains sont originaires de Constantinople ou du moins pourraient l'être — les enluminures et miniatures sont, prises dans un sens général, de style byzantin. Ce style a été adopté — c'est aujourd'hui chose certaine — aussi par les franciscains italiens, qui, de concert avec les dominicains de France, sont venus peupler quelques monastères grecs fameux depuis longtemps.

L'on a découvert récemment des fresques dans la chapelle dédiée à Saint-François d'Assise du catholicon d'un monastère qui, du temps de Byzance, semble avoir été dédié au Christ Akataleptos mais qui pendant l'Empire Latin devint un monastère franciscain. Tout en n'étant pas

encore publiées en entier, ces fresques ouvrent un chapitre étonnant dans l'histoire de la peinture constantinopolitaine. On y voit, autour de la grande figure de Saint-François, tout un cycle de scènes narrant la vie de ce saint. L'on avait évidemment exigé du peintre d'y reproduire les modèles iconographiques pris d'une icône qui comportait aussi les scènes de la vie du saint, comme nous en trouvons dans la peinture franciscaine du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. L'artiste n'a fait qu'adapter la composition de l'icône aux parois de la chapelle. Il est clair que cet ensemble curieux s'appuie, par son iconographie, sur l'art occidental, c'est à dire sur la partie de cet art dans laquelle se sont déjà effectués des mélanges de style byzantin et roman, mélanges qui étaient chers à l'ordre des franciscains au début de son existence. Dans le style de ces fresques les conceptions byzantines ne reculent pas d'un seul pas. Il est plus que probable qu'un peintre de talent d'origine grecque, et non pas latine, ait été appelé à exécuter la commande des franciscains, malgré le fait que les fresques aient été accompagnées d'inscriptions latines. Le petit format des scènes forçait l'artiste à se servir d'un procédé délicat de peinture d'icône, ce qui ne l'a pas empêché de donner du volume à ses figures et de les traiter largement, malgré le format. Le même fait s'est produit en même temps dans le monastère Chilandar du Mont Athos, dans la chapelle de Saint-Georges aménagée dans la tour du même nom, à la peinture de laquelle ont certainement travaillé des peintres grecs, pendant que les inscriptions qui les accompagnent sont en grec et en serbe (les inscriptions serbes ne se trouvent que sur les phylactères déployés des ermites, pour que les moines serbes, qui ne savaient pas le grec, puissent comprendre l'enseignement des saints et prendre modèle sur eux). Parmi les autres fresques de l'église nous voyons, sur le mur sud de la façade de cette chapelle de Chilandar, un cycle de scènes illustrant le Canon sur les agonisants de saint André de Crète. C'est justement ce cycle qui forme l'analogie la plus proche au cycle franciscain de Constantinople, aussi bien par le modelé à larges touches des formes que par le dessin et l'effet monumental obtenu dans un petit format. La parenté de ces deux œuvres est si proche qu'elle ne permet aucun doute sur la filiation stylistique et ethnique du maître du cycle de Saint-François d'Assise. Les fresques de Constantinople, aussi bien que leurs proches parents, celles de Chilandar ont dû certainement avoir été peintes entre 1250 et 1260. Il n'y a aucune donnée qui permette de conclure que le peintre de Chilandar était venu de Constantinople. Au cours de la longue histoire du Mont Athos, les artistes y convergeaient de toute part, quoique les liens étroits de la Sainte Montagne avec Thessalonique

prédominaient. Les fresques de Chilandar pouvaient avoir été peintes sous l'influence grandissante des conceptions de Constantinople à la veille de la libération de l'ancienne capitale de Byzance. Quoiqu'il en soit, les fresques franciscaines de Constantinople, aussi bien que la peinture murale de Chilandar, signalent un état de choses dans la peinture de la ville de Constantin à la fin de la domination étrangère. Le haut relief des formes, le modelé hardi, et, se rattachant à ce traitement, son effet monumental sont les particularités propres à cette peinture. Les artistes y atteignent, de même que ceux du début de l'Empire Latin, l'idéal stylistique de leur temps. Les peintres de Constantinople ont vu l'entrée de Michel VIII Paléologue sans avoir cédé d'un pas à leurs contemporains les plus progressistes dans le domaine de l'art.

La peinture de Constantinople, qui s'était trouvée privée de son empereur, de sa cour, de ses hauts fonctionnaires, de son patriarche et de ses plus hauts prélats, chercha et trouva un appui dans les monastères orthodoxes remanants. Leur production dut se borner à l'enluminure et à la peinture d'icônes. La peinture murale était en grande partie exécutée hors de Constantinople, mais de nouveau sur la commande de quelque dignitaire d'Église, comme en Serbie. A Constantinople on en a fait dans quelques arcosolia des monastères ou pour des moines catholiques. Les attaches naturelles qui reliaient la peinture aux monastères et au clergé ont conféré à celle-ci, sans égard à son développement stylistique vers le relief des formes et l'effet monumental, une dimension spirituelle particulière qui s'étend à toute l'oeuvre picturale issue de Constantinople. Cette dimension est sensible avant tout dans la sonorité obscure du coloris, dans la gamme duquel prédominent les tons les plus bas d'une couleur. Le bleu est la couleur dominante et l'harmonie fondamentale est obtenue grâce au rouge foncé, au gris et à l'ocre brune, avec de rares immixtions de vert. Il est hors de doute que le choix de couleurs foncées de même que le modelé aux tons était dicté par l'intention de créer une atmosphère mystique dans la peinture. Dans un tel état d'esprit les peintres ne sont pas enclins à idéaliser les traits de leurs saints, ils les dessinent pénétrés de leur vie intérieure dans laquelle l'esprit se concentre sur l'au-delà, ce qui se reflète sur leur figure par une mine pensive. Cette expression n'est que le reflet de la concentration spirituelle extrême. En substance c'est un art qui n'est pas gai, ses sujets sont tragiques mais sont présentés sans pathétisme. La résignation à la mort physique orientait les pensées sur la pénétration de l'autre monde, les poussait à la contemplation spirituelle. Le fondement intel-

lectuel d'une telle peinture se trouvait dans le milieu monastique et clérical de Constantinople. Ses racines séculaires y étaient profondes. S'il peut être question d'une constante spirituelle exprimée par l'image inspirée de l'idéal qui animait les monastères de Constantinople — sans vouloir s'arrêter au sujet mais allant jusqu'à l'inspiration profonde —, alors on voit que, sans égard aux changements de style apportés par le temps, c'est la mysticité qui est sa caractéristique principale. Les moyens picturaux s'y adaptent suivant l'époque et les facultés de l'artiste. Il est certain que la société monastique de Constantinople, qui s'est chargée de la peinture sous l'Empire latin, lui a conféré une particularité esthétique spécifique. Le clergé de Serbie a adopté cette expression artistique et a ainsi permis la réalisation de la plus belle peinture murale du temps de la domination étrangère à Constantinople. Les Latins de Constantinople, dont la force politique et militaire fut ébranlée vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, ont dû s'incliner devant cette expression artistique. Le progrès stylistique et le contenu mystique sont les deux composantes principales de la peinture de Constantinople sous les Croisés — toutes deux réalisées grâce aux moines de la capitale qui montraient une grande force intellectuelle et restaient fidèles à leur propre tradition.

#### b. *Nicée*

Les circonstances dans l'État de Nicée se sont rapidement normalisées après l'arrivée dans la ville de la cour, de l'empereur, du patriarche et de sa suite. A peine quelques années plus tard Théodore Ier Lascaris, gendre de l'ancien empereur, se coiffa de la couronne du basileus des Romains et le patriarche s'intitula oecuménique et constantinopolitain. L'on s'efforça de conserver les vieilles formes de l'administration et les coutumes de l'ancienne capitale. Les hommes les plus instruits et les plus doués de Byzance désiraient obtenir des postes à Nicée, les Byzantins plus jeunes venaient y faire leurs études. Nombreux furent les personnages les plus connus qui émigrèrent de Constantinople, et les jeunes, qui étaient nés sous la domination latine, se rendaient à Nicée comme à un nouveau foyer de culture. C'est là que se manifesta et se développa — c'est notoire — le patriotisme grec, fondé certainement en partie sur l'antagonisme contre l'envahisseur. La culture de l'Antiquité classique, longtemps à l'index, était adoptée maintenant par les esprits chrétiens les plus éminents, et ses oeuvres — manuscrits des auteurs classiques, sculptures classiques et oeuvres des artistes hellénistiques — étaient recherchées, collectionnées et admirées. Nicéas Choniates signale avec amertume la destruction des statues antiques et

autres par les Latins à Constantinople, et Théodore II Lascaris, un homme instruit, est enthousiasmé des monuments et ruines de Pergame qu'il a visités et décrits. Homère, Platon, Aristote, Phidias, Praxitèle sont mentionnés avec amour. On étudie leurs oeuvres ou compare les oeuvres contemporaines aux leurs, tout en se rendant parfaitement compte que les anciennes ne peuvent pas être égalées. Ce n'est pas en vain que l'on estimait à l'époque que Nicée était devenue une nouvelle Athènes. A l'époque du règne de Jean III Vatatzès, il était clair à tout le monde que Nicée s'était chargée de la mission de la restauration de l'Empire byzantin.

Le territoire de l'État de Nicée s'agrandissait graduellement et son influence sur les pays environnants devenait de plus en plus forte. L'art de construire connut un grand essor, aussi bien l'architecture militaire que l'architecture civile et religieuse. L'on sait que les membres de la dynastie des Lascaris ont élevé plusieurs églises et monastères à Nicée même et dans ses alentours (près de Magnésia, Prousa, etc.) et Nicéphore Blemmydès l'homme le plus instruit de son temps, qui pendant un certain temps fut candidat au poste de patriarche, éleva le monastère Imatée près d'Éphèse. Nicée était certainement une vraie métropole culturelle, mais les autres régions de la partie occidentale de l'Asie Mineure n'étaient pas négligées non plus. Au sud du pays se signalaient Nymphée et Magnésia, dont la première avait été pendant un certain temps une résidence impériale et la seconde avait abrité le trésor de l'Empire. En Bithynie, au Latros et sur Galésios la vie monastique battait son plein. Dès la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle l'organisme complexe de la peinture byzantine qui correspondait aux idées artistiques de diverses couches sociales se vit renaître. Malheureusement le territoire de l'Empire de Nicée en Asie Mineure n'a pas été entièrement exploré et beaucoup de monuments de cette époque qui ont été identifiés, sont ou bien détruits ou bien leur état actuel est tel qu'il ne permet plus d'en tirer des conclusions satisfaisantes. Ceci est surtout valable en peinture. Rien n'est resté, par exemple, du monastère de Sosandre près de Magnésia, qui avait été la principale fondation de Jean III Vatatzès, ou du mausolée impérial dont la peinture est décrite avec emphase dans une ode de Nicéphore Blémmydès. C'est ainsi qu'il arriva que tout en sachant beaucoup de choses sur les conceptions artistiques et esthétiques des artistes de Nicée nous avons peu de moyens de les vérifier sur leurs oeuvres.

L'on peut cependant, en rassemblant les documents publiés sur la peinture dont l'origine peut se rattacher avec quelque certitude à

l'Empire de Nicée, reconstruire, sinon toute l'histoire de cette peinture, du moins ses courants principaux et connaître certains de ses protagonistes. L'idée que nous nous en ferons sera toujours incomplète et menace même, par suite de l'absence d'un grand nombre de monuments d'être faussée en partie. Chronologiquement il faut réserver la première place au monastère de Saint-Jean à Patmos, étant donné que celui-ci se trouve dans la sphère de l'art de Nicée. Il fut l'objet des soins assidus des empereurs de Nicée presque depuis le début de leur règne jusqu'à sa fin. Théodore Ier Lascaris lui avait déjà fait de riches donations et ses successeurs veillèrent à ce que les biens du monastère et de ces dépendances dans le sud-ouest de l'Asie Mineure ne soient pas endommagés. Le monastère fut à même, entre 1230 et 1240, de reprendre l'ornementation de ses parois dont la peinture murale avait été commencée vers la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Un peintre à connaissances solides mais non pas exceptionnelles a peint le réfectoire en restant fidèle aux conceptions du style de l'époque des derniers Comnènes. Il a un peu modifié le fameux modelé des volumes du temps des Comnènes, de même que les types des visages des saints — il a libéré sensiblement le relief des visages du graphisme et apaisé le jeu des plis des draperies — ce qui peut être considéré comme une adoption de nouvelles impulsions. Il a en effet suivi ses prédécesseurs qui ont travaillé dans la chapelle dédiée à la Vierge et dans le réfectoire, en s'efforçant d'adapter ses fresques à leurs couleurs et leurs formes. Il a modelé tous les visages des saints avec de l'ocre claire et foncée, en les accentuant par des touches blanches, qui manquent parfois, pendant que le relief des draperies fut exécuté suivant le principe tonal. Il a confirmé par là sa fidélité à la conception monastique d'une image sainte. A en juger d'après les fresques de Patmos, il y avait déjà depuis la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle dans l'Empire de Nicée des peintres qui représentaient une nouvelle branche de l'ancien art des Comnènes.

Il est difficile d'insérer dans l'étude des courants, animant la peinture murale de l'Empire de Nicée, les fresques de la grotte dédiée au Christ dans les environs du monastère de Yediler sur Latros. D'après certains auteurs elles dateraient de la fin du XII<sup>e</sup>, d'après d'autres du XIII<sup>e</sup> siècle. Les types des saints, l'architecture peinte, les paysages, l'iconographie des scènes évangéliques sont exécutés dans l'esprit de l'art des derniers Comnènes. Remarquons toutefois que les visages ne sont pas couverts d'un réseau de lignes aussi dense qu'à Nerezi (mais il est vrai qu'on ne le voit ni à Kurbinovo, ni dans l'église des Saints-Anargyres à Kastoria, ni à Paphos, ni à Lagoudéra). C'est justement ce qui

empêche d'exclure ces fresques d'une vue d'ensemble dans l'étude de la peinture murale du temps de Théodore Ier Lascaris. Si ces fresques proviennent vraiment de cette époque, alors elles font partie, de concert avec la seconde couche de peinture de Patmos, d'un mouvement fidèle à un passé très proche, et se rangeraient parmi les oeuvres monastiques aux saints aux visages sombres. Leur valeur, si on les compare à celles de Patmos, n'est que de second ordre, ce qui est compréhensible si nous tenons compte du fait qu'il ne s'agit là que de l'ornement d'une grotte d'ermite.

Si, au début de l'Empire de Nicée, les moines s'étaient conduits en conservateurs, il n'en était pas forcément de même à la cour ou au Patriarcat. Malheureusement nous ne disposons pas encore de données sur leur comportement à cette époque à l'égard de la peinture. Ce n'est qu'à partir du deuxième quart du XIII<sup>e</sup> siècle que l'on peut parler, si peu soit-il, de leurs conceptions. En effet, c'est à ce moment qu'on a dû exécuter la peinture murale de la chapelle méridionale de Sainte-Sophie de Nicée. A l'heure actuelle parmi les fresques qui dans le tambour de la coupole représentent des anges et des apôtres et dans les zones supérieures des murs des saints dans des médaillons, la fresque la mieux conservée est celle d'un jeune martyr dans un médaillon. Son effigie est d'une beauté exceptionnelle, représentée en haut relief, dont le modelé calme et large est atteint par le procédé coloristique. Le saint conçu de façon classique est un peu idéalisé, les traits du visage rappellent certains saints de Mileševa, comme aussi le dessin des grands yeux qui font penser aux oeuvres des peintres de Mileševa. Cependant nous n'y trouvons pas de reflets lumineux marqués sur les parties les plus saillantes du visage, comme les artistes de Mileševa avaient coutume de souligner le relief. Quoiqu'il en soit, la peinture murale de Mileševa, qui date de la troisième décennie du XIII<sup>e</sup> siècle nous est un repère certain pour fixer la date approximative des fresques de Sainte-Sophie de Nicée. Celle-ci, en sa qualité d'église patriarcale, devait jouir certainement du soutien de la cour impériale. A en juger d'après la fresque du jeune martyr, l'élite de la société de Nicée s'est vite orientée vers la nouvelle conception de la peinture, et, de même qu'en littérature, vers les formes inspirées de l'Antiquité classique. C'est dans ce milieu que naquit un art qui eut une grande importance pour toute la sphère byzantine.

Les voies dans lesquelles cet art s'était engagé menaient, semble-t-il, directement à Sopoćani, au monument le plus important du XII<sup>e</sup> siècle, quoique leurs traces n'aient malheureusement pas été conservées. Il semble que la fin de cet itinéraire ait été marquée, à la veille de la



contruction de Sopoćani, par une icône récemment découverte dans la collection du monastère de Saint-Jean à Patmos. Il s'agit de la grande icône de saint Jacques, qui a toutes les qualités de la peinture de Sopoćani: notamment le type de la tête du saint et surtout la large retombée de la draperie de l'himation, somptueuse, bouffante et fermement galbée. Les conceptions monastiques se sont montrées uniquement dans la couleur du teint: celui-ci se tient dans les tonalités de l'ocre, contrairement au traitement coloristique de Sopoćani. Il semble que l'on soit redevable encore une fois à l'Empire de Nicée pour cette réalisation sur l'icône de Patmos.

Parmi les œuvres du XIII<sup>e</sup> siècle aucune parallèle aux œuvres de Sopoćani n'a été trouvée qui leur eût été plus proche que l'icône de saint Jacques. Seule une image du roi David dans un psautier du monastère Stavronikita au Mont Athos peut s'en rapprocher, mais malheureusement nous ne connaissons pas les origines de ce manuscrit. Il s'agit bien entendu ici seulement de la peinture murale du naos de Sopoćani, étant donné que celle du narthex et des chapelles latérales est loin de l'égaliser et n'est pas de la même main. Peut-on supposer que deux œuvres géographiquement aussi éloignées comme le sont les fresques de Sopoćani et l'icône de Patmos, mais aussi semblables, puissent avoir les mêmes racines — c'est à dire la peinture de la cour impériale de Nicée? La peinture murale de Sopoćani a été exécutée entre 1263 et 1268, tout de suite après la libération de Constantinople. La capitale qui venait d'être libérée et dans laquelle jusqu'alors n'avaient existé que des ateliers monastiques n'était pas en état, dans un délai aussi court, de produire de tels artistes. Elle pouvait seulement les recevoir en héritage de Nicée, où ils avaient été formés. Ils ne pouvaient pas non plus avoir été formés en Serbie quoique l'on y trouvât des œuvres qui ouvraient la voie à l'adoption des conceptions de Sopoćani. Les peintres de Sopoćani sont venus en Serbie, y ont peint la fondation du roi Uroš Ier et sont repartis, car il n'y a nulle fresque, ni avant, ni après leur séjour, qui puisse leur être attribuée. Il ont laissé après eux un monument durable, car nombreux furent en Serbie leurs disciples prononcés. Il semble, pour le moment, que seul le milieu de la cour de Nicée eut été capable d'assurer les conditions de travail nécessaires aux ateliers dans lesquels la nouvelle conception de l'image fut accueillie sans réserve.

La peinture de Nicée a effectué, dans son évolution stylistique un pont qui allait des conceptions du style des Comnènes à celles de la peinture de Sopoćani. Ceci est évident si nous contemplons les derniers témoins

de leur existence qui nous restent. Or, les détails de cette entreprise nous resteront à jamais inconnus.

La structure de cette peinture était plus complexe que celle de la peinture contemporaine de Constantinople, étant donné que les conceptions impériales y côtoyaient les conceptions cléricales. Au début, la peinture cléricale retarde sur les oeuvres des ateliers monastiques de Constantinople, étant donné qu'elle répète les formules des Comnènes. La peinture de la cour impériale, par contre s'est rapidement mise en quête de nouveaux moyens d'expression plastique et monumentale, tout en prenant modèle sur les formes de l'Antiquité classique, dont les oeuvres d'art se trouvaient aussi à Nicée même, notamment dans l'église de la Dormition de la Vierge, sur ses mosaïques du sanctuaire. Dans la région se trouvaient à l'époque aussi d'autres modèles, aujourd'hui disparus, datant du début de l'ère byzantine. Vers la fin de l'Empire de Nicée la peinture monastique adopte, elle aussi, les conceptions des peintres de la cour, dont elle ne fait que changer les couleurs. Il est plus que vraisemblable que Nicée ait été le centre de la création artistique qui a le plus contribué à l'élaboration du style de la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle fondée sur les postulats qu'il gardera jusqu'aux dernières années du siècle et jusqu'à l'apparition de conceptions tout à fait nouvelles lancées pendant le règne d'Andronic II Paléologue.

### c. *Trébizonde*

Il nous reste encore moins de données sur la peinture dans l'Empire des Grands Comnènes, comme s'intitulaient les descendants de la dynastie impériale des Comnènes, fondée avec l'aide de l'impératrice de Géorgie Tamara au XIII<sup>e</sup> siècle, à la veille même de la chute de Constantinople entre les mains des Croisés. Cet empire qui ne fut plus jamais rattaché à Byzance, séparé de sa mère patrie par des pays islamiques et situé à l'extrême rive sud-est de la Mer Noire, n'en fut pas moins toujours partie intégrante du monde artistique orthodoxe. D'après les vestiges très fragmentaires de sa peinture l'on voit que celle-ci suivait les courants qui inspiraient Constantinople et se conformait à ceux-ci. Le peu de données que nous avons sur sa peinture murale jusqu'en 1261 — un seul ensemble entre en considération à cet effet — nous permettent toutefois de nous rendre compte des réalisations ultimes des conceptions de la cour impériale dans ce milieu à la veille même de la libération de Constantinople.

La grande église de Sainte-Sophie, dont la décoration est due aux soins de Manuel I<sup>er</sup> Comnène a été vraisemblablement achevée entre 1250

et 1260. On voit sur ses murs la peinture la plus parfaite de l'époque, quoiqu'on puisse y remarquer des inégalités dues à ce qu'elle fut exécutée par plusieurs artistes. Ces peintres sont des coloristes exceptionnels, et des dessinateurs de grande envergure si bien qu'ils peuvent se tenir côte à côte avec les plus grands maîtres de leurs temps dans leurs efforts de donner du relief à leurs figures et un effet monumental à leurs compositions de grand format. C'est chez eux, plus que chez n'importe lequel de leurs contemporains les plus renommés en peinture, que subsiste la manière des Comnènes, adoptée il est vrai, mais sensiblement modifiée par leurs fortes personnalités. Nous la voyons dans la multitude de draperies dont les anges sont couverts, dans leurs plis savamment tordus qui retombent lourdement, dans le rôle prépondérant du dessin. Il est impossible de dire si c'est la conséquence de la date un peu antérieure à la date communément admise pour ces fresques, ou l'âge avancé des artistes qui s'étaient formés du temps de la tradition encore vivace des Comnènes, ou un trait distinctif de l'évolution locale de Trébizonde. En somme, nous manquons totalement de données sur les ateliers locaux de Trébizonde, quoiqu'il dût certainement y en avoir. Mais sans égard à l'existence ou la non-existence de ces ateliers, aux origines locales ou étrangères des artistes, les fresques de Sainte-Sophie témoignent du goût raffiné de la cour des Grands Comnènes du XIII<sup>e</sup> siècle et de l'ambition de ce milieu de se voir inclu dans les courants les plus progressifs de l'art de l'époque.

Il est certain que les autres couches sociales du nouvel Empire, qui a d'ailleurs survécu à l'Empire byzantin restauré, ont contribué aussi à la formation de la conception picturale. Ceci nous est prouvé plus tard par les monuments plus nombreux conservés du XIV<sup>e</sup> et du XV<sup>e</sup> siècle. En ce qui concerne la fin même du XIII<sup>e</sup> siècle, nous savons — d'après les fresques des deux chapelles rupestres du monastère de Saint-Sabba — qu'à la surface des rochers à l'intérieur des grottes apparurent des peintures au modelé plastique et à l'effet monumental, réalisées grâce au principe coloristique du traitement des volumes, ce qui est dû probablement à l'influence manifeste exercée par la cour sur la vie de ce monastère. L'on a appris d'ailleurs que le monastère fut au XIV<sup>e</sup> siècle un lieu d'asile pour les membres proscrits de la dynastie.

Il ne semble pas que Trébizonde ait jamais plus tard joué un rôle de centre artistique rayonnant sur les pays environnants. D'autre part, Trébizonde ne s'est jamais tenue à l'écart de la vie et de l'histoire de la peinture byzantine.

#### d. *Le Despotat de l'Épire*

L'État de l'Épire n'est pas une entité indivisible du point de vue de la culture et de l'art. De même que son développement historique complexe, celui de son art connut diverses destinées dans ses diverses parties. En effet, par suite de circonstances historiques, deux centres culturels autonomes se sont formés, qui n'avaient qu'au début certains traits communs, pour se séparer complètement vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. Ces deux centres étaient Thessalonique et Arta.

Thessalonique avait été libérée après vingt ans d'occupation latine. Le despote de l'Épire, Théodore Ange, après son entrée dans la ville de saint Démétrios qui depuis toujours avait été, après Constantinople, le plus grand foyer de la vie artistique, fut couronné empereur en 1224 et prit le titre d'empereur des Romains. Après de nombreuses campagnes victorieuses il comprit que le sort lui avait réservé la restauration de l'Empire Byzantin. Son prestige le tournait contre l'Empire de Nicée, et il était encouragé dans cet antagonisme par l'Église à la tête de laquelle se trouvait l'archevêque d'Ohrid Démétrios Chomatianos, homme remarquablement instruit. Théodore régnait, en ce moment, sur un territoire assez vaste englobant l'Épire, la Thessalie, l'Albanie et la Macédoine. Mais sa gloire ne dura pas longtemps, car dès 1230 il fut vaincu à la bataille de Klokotnica par le puissant tzar des Bulgares Jean II Asên, et emmené en captivité. De vastes territoires de l'État de l'Épire notamment de Macédoine et d'Albanie furent alors annexés à la Bulgarie, mais Thessalonique resta en liberté. Jusqu'en 1246, date de la venue des Nicéens à Thessalonique, cette ville resta sous le règne des successeurs de Théodore Ange qui portaient le titre de despotes. Arta cependant, dont les despotes étaient de la même dynastie, s'était séparée de la politique, de la culture et des beaux arts du despotat de Thessalonique.

De même qu'à Constantinople, les Croisés ne détruisirent pas à Thessalonique l'organisation de l'Église orthodoxe, si bien que les peintres restèrent dans la ville. L'on n'a pas conservé d'oeuvre portant une date certaine de l'époque de la domination latine et les sources écrites parlant de l'art ne nous disent rien, à l'exception d'une seule. Seul le moine du monastère de Chilandar Teodosije, en relatant un événement de la vie de saint Sava datant de 1219, parle des peintres. Revenant en Serbie après avoir été récemment nommé archevêque, Sava passa par Thessalonique. "Après qu'il se fut incliné devant le protomartyr et supplicié Saint-Démétrios et ayant donné au métropolite de la ville le baiser de la foi en notre Seigneur, il vint loger au monastère de Philokalès. Et,

sans nullement tarder, il convoqua les imagiers les plus habiles et les pria de peindre deux grandes icones en pied, et leur ordonna de peindre sur l'une le très haut et inexprimablement divin Seigneur Jésus Christ... et sur l'autre la montagne divine, plus haute que les cieux... notre reine immaculée, vierge et mère de ce même Christ notre Dieu. Et c'est ainsi qu'ornant brillamment ces icones de chaînes d'or, de pierres précieuses et de perles, il les fit dresser en ce même monastère de Philokalès, et elles restent encore maintenant à la gloire de Dieu et en mémoire du saint (Sava) à l'endroit même où il les avait dressées". Teodosije savait que saint Sava avait coutume de descendre avant la domination latine dans "son monastère de Philokalès" étant donné qu'il avait fait don de beaucoup d'or pour la construction du monastère, si bien que "ceux qui y vivaient le considéraient comme un donateur". Le moine de Chilandar avait vu de ses yeux les icones offertes par saint Sava et il était resté en admiration devant leur luxe, leur grandeur et la qualité de la peinture lui permettant de dire qu'elles avaient été commandées par saint Sava chez les meilleurs artistes.

Aucun des monuments du XIII<sup>e</sup> siècle de Thessalonique et de Macédoine ne peut être daté avec certitude comme provenant du temps de la domination latine. L'on ne sait pas non plus si les circonstances régissant le sort de la peinture orthodoxe avaient été les mêmes qu'à Constantinople, si bien que celle-ci dût se retirer dans les ateliers monastiques. Or, la situation changea bientôt, la ville fut libérée et devint l'une des capitales byzantines. Son existence dura aussi un peu plus de vingt ans, après quoi elle fut rattachée à l'Empire de Nicée.

L'on pourrait situer dans l'intervalle entre l'ère latine et l'ère nicéenne, plus particulièrement du temps de l'empereur Théodore Ier Ange, sans grand risque de commettre une grave erreur, un certain nombre de monuments décisifs pour la progression des courants de style de la peinture dans la sphère de radiation culturelle de la ville de saint Démétrios. Ils sont en même temps faciles à classer en ensembles ayant une expression identique.

Le premier ensemble, de monuments à chronologie probablement très proche, se caractérise par la fidélité profonde à l'art des Comnènes. Cet ensemble engloberait les fresques des églises de Saint-Jean le Théologien à Véria, Saint-Nicolas de Rhodia à Arta, et Saint-Élie près du village Grnčari sur le lac de Prespa. On y voit peu de modifications si on les compare aux monastères de Macédoine du XII<sup>e</sup> siècle du type de Nerezi, Kurbinovo, des Saints-Anargyres et de Saint-Nicolas de Kasnitzi à Kastoria. L'on remarque cependant que les fresques plus récentes sont

graduellement libérées du réseau qui recouvre le visage des saints, que les draperies accusent une retombée beaucoup plus calme et que le volume a un relief un peu plus saillant. Il semble que ce soit le maître de l'église de Saint-Élie de Grnčari qui ait fait le plus de progrès dans ce sens. A part cela, la couleur, le type des saints, les solutions de la composition, et la complexité du dessin sont des héritages qui se retrouvent dans les oeuvres plus récentes. L'un des traits essentiels de ce groupe est son rattachement à la tradition locale du style des Comnènes en Macédoine. Il est une preuve de l'activité continue des ateliers ou bien de l'isolation d'un message artistique dans le cadre d'une région limitée. C'est précisément à cet ensemble de conceptions et de réalisations que s'est adressé l'empereur de Bulgarie Jean II Asên, lorsqu'il décida après sa victoire à Klokotnica, d'élever et d'orner de fresques l'église des Quarante Martyrs, sa fondation dans sa capitale Tŭrnovo. Les parties conservées du cycle du Ménologe et les quelques scènes du cycle des fêtes qui nous restent, font preuve des mêmes particularités que par exemple celles de l'église de Saint-Jean le Théologien de Véria. Comme nous savons que la peinture de Tŭrnovo date de 1230 ou d'un ou deux ans plus tard, elle peut nous servir à dater tout l'ensemble d'à peu près la même époque, se rattachant au règne de Théodore Ier Ange. Théodore séjourna longtemps comme captif à Tŭrnovo et il n'est pas exclu qu'il ait aidé à son vainqueur et à son nouveau gendre, qui avait de grandes ambitions militaires et politiques dans le choix des artistes de Thessalonique dont il connaissait le profil. Il est tout aussi possible qu'après avoir conquis ce territoire Asên II y ait rencontré les maîtres dont il s'est servi. A part Tŭrnovo, aucun autre monument de ce groupe n'est accompagné d'une inscription, et nous n'avons sur eux aucune donnée historique qui permettrait de fixer exactement leur date et la couche social qui cultivait cet art. A lui seul le fait que l'empereur de Bulgarie ait choisi précisément des artistes de cette espèce, indiquerait qu'il faut considérer la cour ou la haute aristocratie comme mécènes de ces conceptions artistiques, de même qu'il faut chercher parmi les aristocrates de la fin du XII<sup>e</sup> siècle les donateurs des fresques qui leur servirent de modèles.

Les moines et les hauts prélats avaient, à la même époque, une attitude bien différente envers la peinture murale. Le groupe peu nombreux de leurs oeuvres, que nous ne pouvons délimiter qu'avec réserve, fait preuve de quelques traits communs et de tendances de style rétrospectives. Les sucs vivifiants qui animaient cette peinture découlaient le moins de la peinture sous les derniers des Comnènes. Elle était surtout inspirée de la peinture murale du XI<sup>e</sup> et du début du XII<sup>e</sup> siècle, plus

particulièrement de celle des moines et du clergé de Macédoine. Si les fresques de la nef sud de l'église de la Panaghia Acheiropoiétos de Thessalonique qui représentent séparément chacun des visages des quarante martyrs de Sébaste datent vraiment du temps de Théodore Ier Ange, comme on le suppose, leur peintre a dû vouloir faire revivre le style de la peinture des hauts dignitaires ecclésiastiques de Macédoine, telle que nous la voyons à Veljusa, près de Strumica, fondée par l'évêque Manuel vers la fin du XI<sup>e</sup> siècle, ou telle que nous la présente la seconde couche de fresques de la cathédrale de Vodoča, du début du XII<sup>e</sup> siècle. Le relief accentué, la carnation ocre-brune des saints, le traitement des draperies et les types des saints de l'église de Thessalonique s'insèrent bien dans le cadre des conceptions esthétiques du haut clergé, vieilles de plus d'un siècle.

Avec beaucoup plus de vraisemblance l'on pourra dater de la même époque les fresques de l'église du village Chortiatis près de Thessalonique qui sont aussi cléricales. Elles ne sont encore que partiellement nettoyées, mais montrent une grande maîtrise dans la modelation des têtes expressives et atteignent à peu près le degré de relief et la largeur de facture qui apparaissent sur les fresques de Mileševa.

C'est de cet art, dont témoignent les fresques de la basilique de Thessalonique (au relief mouvementé des visages, aux accents mis sur les légères difformités), que découla la décoration de l'église de la Dormition de la Vierge—Épiscopi—dans l'évêché d'Eurytanie, en Épire également, qui chronologiquement la suit d'assez près. Sur les visages des saints aux cheveux ébouriffés et sur leurs draperies aux plis agités, les peintres ont souligné l'expression des physionomies en accentuant les déformations et intensifiant les regards. Il s'agit là d'un acte de création artistique authentique, propre au XIII<sup>e</sup> siècle, qui est basé sur la tradition cléricale. Cette réalisation a été obtenue par des peintres de grand talent qui s'étaient, selon tout apparence, formés à Thessalonique.

Les moines assez riches pour pouvoir commander la peinture murale des églises, faisaient preuve des mêmes tendances que le haut clergé, mais arrivaient, dans chaque cas particulier, à diverses solutions. On voyait sur leur peinture le mélange de l'ancien et du nouveau, mais celle-ci se caractérisait surtout par sa force expressive et son anticlassicisme. Un certain moine nommé Manuel, qui apparaît comme donateur de la peinture du naos et du narthex (mais non pas de la façade sud) de l'église de la Panaghia Mavriotissa, près de Kastoria, datant du début du XIII<sup>e</sup> siècle nous a laissé, probablement au temps propice du règne de Théodore Ier Ange, un exemple éclatant de la variante

monacale de la peinture qui différait sensiblement de la variante épiscopale, et encore plus de la variante impériale. L'un des artistes, celui qui a travaillé dans le sanctuaire, à palette pauvre et sèche, se méfiant des déformations et des gestes exagérés de ses personnages plats, ne nous fait voir qu'il est parti du style des Comnènes que par quelques draperies un peu plus mouvementées. Un autre peintre, celui qui est l'auteur des fresques du mur ouest du naos et de celles du narthex, est une personnalité fortement prononcée et très éloquente. Il crée sur un fond du style des Comnènes — carnation jaune des personnages, fond bleu-clair, beaucoup de saints aux cheveux bouclés, coulisses d'architecture et de draperies chargées d'ornements — son monde personnel plein d'expression, de mouvement et d'émotions, aux figures fortement distordues, dont les visages vont souvent à la monstruosité. Le drame de la Passion se déroule dans un coloris très clair, bigarré et joyeux. Le traitement des volumes est fait à gros traits de pinceau sans arriver toutefois à l'évocation du poids et de la masse qui sera atteinte vers le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle.

Une telle conception ne se trouvait pas isolée dans l'État de l'Épire; nous le voyons dans les vestiges de fresques (partie de la Dormition et l'archidiacre Étienne) de l'église de la Vierge du monastère Myrtia, près d'Agrinion. Beaucoup plus calmes que les oeuvres du second maître de Mavriotissa, les fresques de Myrtia leur ressemblent beaucoup par leur couleur, la stylisation des figures et les types de personnages. Ces fresques peuvent être classées dans le cadre des conceptions monacales du même genre, de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, dans lesquelles la force expressive s'enveloppe d'un coloris clair et bigarré, et les visages déformés expriment de fortes émotions.

Il est très vraisemblable que dans ces groupes viendront s'insérer chronologiquement et aussi par leur style, les fresques de la grotte de Saint-Nikanor près de Grévéna qui n'ont pas encore été publiées.

La conception monacale du second quart du XIII<sup>e</sup> siècle, de même que la conception épiscopale de la sphère du Despotat de l'Épire, sont orientées vers les oeuvres de la fin du XI<sup>e</sup> et du début du XII<sup>e</sup> siècle, les prenant comme modèles. Les origines de cette conception se trouvent dans la peinture telle qu'on la voit à Épiscopi de Santorin, ou bien à Asinou et à Tricomo de Chypre. Il dut y en avoir aussi en Grèce même. Quoi qu'il en soit, l'on sent chez les maîtres qui ont exécuté les commandes des moines une forte influence du coloris et de la riche ornementation de l'époque tardive des Comnènes.

En plus de trois ensembles d'oeuvres — aristocratique, clérical et mo-



nal — qui peuvent se rattacher au règne de Théodore Ier Ange ou de son successeur immédiat à Thessalonique, il semble nécessaire d'insérer dans la sphère de l'activité artistique de Thessalonique, un quatrième ensemble, dont la valeur artistique est certainement la plus grande et dont le principal représentant est la peinture murale du monastère de Mileševa en Serbie. Les chercheurs les plus récents ont remarqué une ressemblance entre les saints de Mileševa et les personnages peints sur les mosaïques de la Rotonde et de Saint-Démétrios à Thessalonique, et d'autres aussi ont rapproché les fresques de Mileševa avec celles de la Panaghia Acheiropoiëtos et de l'Épiscopi d'Eurytanie (quoique ces deux dernières comparaisons laissent à désirer) ce qui leur a fait supposer que la peinture des fresques de Mileševa tirait son origine des oeuvres des maîtres de Thessalonique. En réalité les types des saints de Mileševa se trouvent à la fin d'une évolution séculaire qui débuta par les mosaïques de la Rotonde, mais ne fut pas seulement marquée par les mosaïques de Saint-Démétrios mais aussi par certaines fresques du VIII<sup>e</sup> siècle à Rome (Santa Maria Antique, Saint-Sabba, etc.), par les mosaïques du temps de l'empereur Alexandre dans une chapelle construite à l'intérieur du théâtre antique de Durazzo et finalement par le portrait de l'impératrice Zoé et de l'empereur Constantin IX Monomaque, du milieu du XI<sup>e</sup> siècle, sur la galerie de Sainte-Sophie de Constantinople. Il s'agit partout de visages en forme de triangles arrondis, à grands yeux, aux pommettes saillantes, pleins de lyrisme. Au sein de leur époque, les fresques de Mileševa faisaient un effet tout à fait à part. Elles sont en réalité le prolongement, à travers la technique "al fresco", du procédé de la mosaïque, qui était en vogue dans les grands centres de l'Empire de Byzance et de Rome. L'origine grecque des maîtres de Mileševa nous est garantie par leur ignorance de la langue serbe, ce qui nous est prouvé par le fait que ce sont des Serbes qui ont apposé toutes les inscriptions sur les fresques. La peinture murale des fresques du naos et du narthex fut terminée en 1228, exactement au temps du règne de Théodore Ier Ange à Thessalonique. Un empereur byzantin, dont le nom a été effacé par le temps, est peint en face du portrait familial des Némánides dans le narthex. Dans les inscriptions auprès de deux Némánides figurent aussi leurs titres byzantins. Le roi Stefan Prvoženčani est nommé sébastocrator et son fils Vladislav, qui plus tard sera roi, despote. L'héritier au trône était à l'époque Radoslav, marié à une fille de Théodore, et il secondait activement son père Stefan dans son règne. Devenu roi après 1228, Radoslav tomba complètement sous l'influence de son beau-père. Il frappait de la monnaie, qui ressemblait à celle de son beau-père,

il était en correspondance avec l'archevêque Démétrios Chomatianos, l'ennemi juré de son oncle, Sava, archevêque de Serbie, et s'efforçait de suivre toutes les coutumes grecques. Si une seule oeuvre de l'atelier impérial de Théodore Ier avait été conservée, il serait facile de confirmer ou rejeter les hypothèses sur l'origine thessalonicienne des maîtres de Mileševa, basées sur des particularités de style, les titres grecs des dynastes serbes, la présence d'un empereur dans la peinture du narthex et sur les conditions historiques. Pour l'instant, cette belle peinture de Mileševa — de caractère aristocratique, d'inspiration fortement lyrique, de style développé et de beauté inégalée à l'époque — ne peut être comprise qu'avec réserve dans les réalisations des artistes de Thessalonique.

Les fragments de fresques, récemment découverts dans le naos de l'église des Saints-Pierre et Paul à Tŭrnovo, éclairent d'un nouveau jour la peinture de Mileševa et ses origines. Les personnages de Tŭrnovo ressemblent par leur traitement, leur couleur, leurs types de visages aux médaillons disposés sur l'intrados de l'arc du sanctuaire à Mileševa. De tels rapprochements ne peuvent être faits qu'avec les oeuvres de Giunta Pisano, plus récentes de quelques années. Giunta s'est évidemment abreuvé aux mêmes sources byzantines. Serait-il possible qu'à Tŭrnovo, aussi bien qu'à Mileševa, l'empereur Théodore Ier ait joué un rôle d'intermédiaire?

Si l'on pouvait ranger la peinture de Mileševa, aussi bien que les fragments de Tŭrnovo, dans la liste des oeuvres des artistes de Thessalonique, de la troisième et de la quatrième décade du XIII<sup>e</sup> siècle, Thessalonique nous apparaîtrait, de même que l'Empire de Nicée, comme l'une des métropoles principales de l'art byzantin dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle. Cet art renfermerait, côte à côte, les conceptions des Comnènes et les nouvelles tendances se distinguant par le modelé plastique et l'effet monumental. Il s'appuyerait sur la retrospective adaptée aux nouvelles conditions, mais s'inspirerait d'un nouveau sentiment, allant du lyrisme le plus doux à l'expression dramatique la plus forte. Toutes les couches sociales qui cultivaient les beaux arts se sont engagées dans la restauration de la peinture religieuse, interrompue par la venue des Croisés. A travers l'image se sont fait jour les conceptions de la cour, de l'aristocratie, du haut clergé et des moines, ce qui a contribué à donner de la variété et de la vivacité aux oeuvres et en même temps à la formation de groupes bien distincts de monuments, ayant chacun ses particularités.

Le déclin de l'importance politique de Thessalonique et sa séparation

définitive du Despotat de l'Épire ont fait qu'Arta est devenue non seulement son unique capitale mais aussi un centre culturel isolé. N'ayant ni tradition culturelle notoire, ni oeuvres importantes plus anciennes, Arta ne fut pas en état de donner des fruits aussi mûrs que ceux de Constantinople, Thessalonique ou Nicée. Il faudra attendre la libération de Constantinople pour voir apparaître à Arta des artistes de plus grande envergure et des peintres qui soient au courant des conceptions les plus avancées. Ce n'est qu'en se basant sur deux ou trois monuments que l'on peut supposer ce qui se passait dans la peinture d'Arta confinée dans son isolement. On devra entreprendre à cet effet des recherches très sérieuses dans toute la région.

Il semble qu'avant la prise de Thessalonique par Théodore Ier les fresques de l'église Saint-Basile du Pont aient déjà été peintes à Arta. Cette oeuvre, encore inconnue au public, assez rustique dans son dessin, de couleurs pauvres mais à tons chauds, aux formes plates étendues en largeur, est un produit du milieu ecclésiastique du fond d'une province. Quoi qu'on puisse y discerner un fond stylistique de genre Comnène, il s'en éloigne, abandonnant le traitement graphique des volumes si bien que les formes sont restées complètement vides.

Sensiblement meilleure, tout en ne s'élevant pas jusqu'à une grande valeur, est la peinture primitive du monastère de Kato-Panaghia fondé par le despote Michel II Doukas (1236 - 1271). Les fresques ne se sont conservées que dans le diaconicon (quelques figures de prélats en pied et trois compositions) et elles ne datent, selon toute apparence, que des années qui suivent le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle. Les visages des saints sont peints en épaisseur et leur volume est visible, mais on y voit encore les lignes typiques du style des Comnènes, surtout dans les cheveux, pendant que les draperies sont tout à fait plates et leurs plis sont soulignés par de gros traits fortement appuyés. Les grandes coulisses d'architecture peintes au fond des scènes, abusives dans leurs formes et aux couleurs voyantes, font pressentir par leur type les coulisses d'architecture dans les scènes de la nef nord de l'église de Saint-Démétrios à Mistra. Cette peinture seigneuriale des despotes de l'Épire, sans facteur composant classique bien défini et sans colorisme réel et voulu, ne fait pas preuve d'un esprit créateur; c'est une peinture compilative dans laquelle entrent comme facteurs: la tradition des Comnènes et certaines innovations plastiques empruntées.

Les fresques conservées dans le sanctuaire et les icônes en mosaïque disposées près de l'iconostase de l'église Porta-Panaghia, à Pyli (Megalon Pylon), font preuve d'un style évolué au même degré, cependant, elles

sont l'oeuvre d'un artiste beaucoup plus doué. Cette décoration a été faite suivant les désirs du sebastocrator Jean Comnène Ange, fondateur de l'église et d'un moine y gisant. Le talent du peintre dépasse son attitude arriérée envers le style de l'époque. Grâce aux principes coloristiques le peintre a fait les nobles visages des saints; cependant, leurs cheveux sont toujours réalisés par de nombreuses lignes fines et parallèles, et le modelé des visages y est achevé, à des endroits encore nombreux, par des taches blanches, connues depuis le siècle passé, tandis que les draperies ne montrent pas encore de vrai volume, étant brisées par les lignes trop fortes des plis. Les émotions s'expriment par des mines affectées. Certaines réalisations y font penser à un peintre qui avait travaillé vingt ans plus tôt dans le sanctuaire des Saints-Apôtres à Peć. La peinture de la Porta-Panaghia date d'environ 1285.

A peu près alors, ou un peu plus tôt, a dû être faite la décoration de l'église de Saint-Démétrios, près d'Aiani, au sud de Kozani. Il n'en reste que quelques saints isolés. C'est l'oeuvre d'artistes moins bons, mais de la même tendance. Leur peinture ressemble assez à celle des peintres les moins doués, du groupe qui a décoré la nef nord de l'église Saint-Nicolas, à Manastir, près de Prilep, datant de 1271.

De semblables conceptions se sont maintenues avec persistance dans la région pendant de longues années, même après la libération de Constantinople. Nous le voyons sur les restes des fresques de 1281 dans la Panaghia Vellas près d'Arta et en partie aussi dans les fresques de la même époque de Saint-Démétrios de Katsouri à Arta même. A la Panaghia Vellas les formes apparaissent presque sans graphisme, si bien que le volume surgit librement, le coloris, par ailleurs, est foncé, pour mieux répondre aux exigences d'une église épiscopale. Les nobles donateurs — le protostrator Théodore et son frère Jean Tzimiskès, dont les magnifiques portraits se sont conservés dans le narthex — ont adapté l'aspect de la peinture murale aux conceptions ecclésiastiques.

L'église de Saint-Démétrios de Katsouri, dont les fresques n'ont pas encore été nettoyées, renferme les oeuvres de plusieurs peintres dont les aptitudes varient et qui n'ont pas la même attitude envers les innovations. L'un d'eux, cultivant avec soin la tradition de la peinture de la capitale de l'Épire, et dont on reconnaît le mieux la griffe, d'après les anges et les prophètes dans la coupole, se tient fermement au style des Comnènes par ses hautes figures élancées aux draperies pleines d'arabesques. Cependant, le meilleur d'entre eux — qu'il faut ranger parmi les artistes éminents de l'époque et qui a peint entre autres l'Annonciation, la Pentecôte, la partie nord de l'Ascension et l'Hospitalité d'A-

braham — était bien informé des courants de la peinture métropolitaine la plus fine à laquelle appartiennent aussi les monuments serbes de l'époque. Cela nous indique seulement que vers les années quatre-vingt du XIII<sup>e</sup> siècle des artistes de tradition et d'éducation diverses s'étaient rassemblés sous la coupole de l'église Saint-Démétrios de Katsouri. Ce qu'il y avait de meilleur n'était pas issu de la peinture locale d'Arta, c'était importé. L'on s'est rendu compte, même à Arta, sans égard à sa vie politique autonome ultérieure, que la capitale avait été libérée et que Thessalonique reprenait sa place, immédiatement après Constantinople, comme modèle devant être suivi. De là venait l'idée d'inviter de bons artistes pour exécuter la mosaïque de l'église de la Porta-Panaghia et dans la cathédrale d'Arta dédiée à la Vierge Parigoritissa. Il est vrai que l'on sentira même dans ces œuvres, dans la figure du Pantocrator de la coupole de la Parigoritissa, l'influence locale à travers le linéarisme, remarquablement accentué dans le traitement du relief.

Arta nous apparaît donc au XIII<sup>e</sup> siècle comme une ville qui n'a pas donné naissance à de vrais artistes. Elle était plus encline à adopter des réalisations artistiques que d'en créer. Au début elle empruntait à Thessalonique, à la fin à Constantinople. Ce qu'elle avait créé elle-même était le fruit du conservatisme et de la compilation.

## 2. LES AUTRES PAYS GRECS SOUS LA DOMINATION ÉTRANGÈRE

Les Croisés, venus au début du XIII<sup>e</sup> siècle dans l'Attique et sur le Péloponnèse, de même que les Vénitiens venus sur les îles ioniennes et celles de la Mer Égée et les Lusignians venus à la fin du XII<sup>e</sup> siècle à Chypre, ne s'en retirèrent pas pendant longtemps. Nombreux furent ceux qui n'en furent chassés que par l'arrivée des Ottomans. La restauration de l'Empire byzantin ébranla seulement le pouvoir de ceux qui étaient sur le Péloponnèse, et graduellement apporta la libération à Mistra et à quelques régions voisines. Le haut clergé et les moines se firent, dans ce cas aussi, les défenseurs du monde grec et devinrent presque les uniques donateurs des œuvres d'art. Ce n'est que bien plus tard que les bourgeois enrichis viendront se ranger à leurs côtés. L'on construit de petites églises de village et on les fait orner de fresques par les peintres locaux. L'art se comporte selon un schéma conditionné par la société qui est presque la même pour toutes les contrées sous la domination Latine. L'on conserve précieusement la vieille tradition comme un signe de résistance contre l'envahisseur, et les innovations, même celles qui viennent de corrégionnaires restés libres, sont lentes à s'affir-

mer et pendent leur vraie nature dans leur fusion avec l'esprit conservateur des ateliers locaux. Bien plus tard, du temps des Turcs, le même phénomène se répétera chez la population orthodoxe des pays envahis. Grecs, Serbes et Bulgares, orientaient, entre le <sup>XV</sup><sup>e</sup> et le <sup>XVIII</sup><sup>e</sup> siècle, leurs regards vers leurs propres réalisations du temps de leur splendeur et répétaient les formules trouvées dans leur passé glorieux.

Dernièrement l'on découvre de plus en plus de monuments témoignant d'un tel comportement des donateurs du <sup>XIII</sup><sup>e</sup> siècle sous la domination latine. Beaucoup de ces oeuvres ne sont pas encore publiées et une recherche systématique du terrain est à envisager. Nonobstant, l'on peut constituer dès à présent certains ensembles et en déduire les courants essentiels de cet art et les facteurs qui le composent.

#### a. *Le diocèse du métropolite d'Athènes*

Une dizaine d'ensembles des décorations murales du <sup>XIII</sup><sup>e</sup> siècle nous trace la ligne principale du développement de la peinture et le rôle qu'y jouèrent les donateurs locaux. Les premiers temps furent marqués par l'activité du métropolite d'Athènes Michel Choniates et par celle de ses successeurs immédiats. Ayant quitté Athènes et s'étant retiré devant les Croisés dans les villages de l'Attique, le clergé, aidé par la population, se mit à construire de petites églises aux formes simples d'après des types anciens, ornées toutes entières de fresques. Cette donation collective sous la direction du clergé fut probablement cause du fait qu'il n'y eut pas de portraits de donateurs. Michel Choniates se fit particulièrement remarquer par ses soins donnés à l'Église et c'est la raison pour laquelle une place lui a été réservée — comme à beaucoup d'autres prélats des églises locales — dans la scène de l'Adoration de l'Amnos dans l'abside de l'église Saint-Pierre près du village Kalyvia qui est très bien conservée. Il y a été peint tout de suite après sa mort, probablement dans la troisième décade du <sup>XIII</sup><sup>e</sup> siècle. Presque rien dans ces fresques n'a été modifié dans le procédé depuis les derniers peintres du style des Comnènes, l'on remarque seulement que toutes les lignes ont été renforcées, sont devenues plus grossières. Le coloris est assombri et la carnation est peinte en ocre, pour plaire à l'oeil des membres du clergé.

La seconde église qui nous montre son portrait, la chapelle semi-rupestre de Spilia Pentelis, dont les fresques datent de la quatrième décade du siècle, fait déjà voir un déclin du linéarisme parallèle à une perte de relief; les volumes se confinent aux visages, et s'effacent presque dans les corps. L'on remarque aussi chez l'un de ces peintres un certain

écart des types des saints propres au style des Comnènes. Les fresques de l'église de Saints-Taxiarches près de Marcopoulo se rangent dans la même catégorie. Pendant que cette peinture de peu de valeur adoptera des traits strictement locaux, ses meilleurs artistes resteront fidèles au style de l'ère précédente, comme nous le témoignent les fresques, probablement contemporaines, de l'église de Saint-Georges dans le village de Kouvara. On y voit grandir la force expressive du dessin et des visages.

Il y avait, dans ce sens, une tendance de réaliser des effets plastiques. Dans ce cas le coloris perdait de son importance et les contrastes du clair-obscur, éliminant la ligne, ressortaient fortement. On le voit dans la peinture la plus évoluée de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle en Attique, à Oropos, dans laquelle nous trouvons de la finesse dans les valeurs et des effets psychologiques. Le peintre Jean d'Athènes travaille parallèlement en 1244 à l'église de la Trinité près de Kranidi sur le Péloponnèse et en 1245 dans l'église du village Psachna sur l'île d'Eubée. Il appauvrit la gamme des couleurs, la réduisant à l'ocre, au gris, au vert et au bleu foncé, avec de rares touches d'autres couleurs. Il schématise les volumes à l'aide de gros traits, souligne le relief par des effets de clair-obscur, insiste sur l'expression maussade et inquiète des visages, tend vers l'effet décoratif. Cependant sa manière souffre encore d'une épaisse couche de tradition des Comnènes, aussi bien dans le traitement des draperies que dans les lignes qui moulent les contours.

Les fresques de la petite église de Sainte-Kyriaki près du village Kératéa montrent les diverses solutions auxquelles aboutirent les peintres de l'Attique, loin des grands centres et isolés dans leurs efforts stylistiques. La peinture populaire, fraîche en couleurs, joyeuse, ressemblant parfois à des dessins d'enfants, surgit probablement après le milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, utilise parallèlement la nouvelle et la vieille manière : certaines figures sont recouvertes d'un réseau de lignes, d'autres s'en sont libérées et font un effet de bonne santé grâce à leurs joues rebondies. Complètement à l'écart de toute qualité se trouvent les incapables, à l'esprit strictement conservateur tel que, par exemple le maître de la petite église de Saint-André (Milindras) au pied de Kranidi, qui dépend aussi de la peinture de l'Attique.

Longtemps après la libération de Constantinople, la peinture de l'Attique n'a pas su se libérer de sa tradition. Les maîtres d'Omorphi Ekklisia d'Égine, de 1284, et de l'église du Saint-Sauveur à Mégara, probablement du troisième quart du XIII<sup>e</sup> siècle, se présentent comme successeurs directs de la manière de Jean d'Athènes. Cette conception continue à vivre, avec de légères modifications en faveur du relief des

visages des saints, dans les petites chapelles de l'Eubée, jusqu'au début même du XIV<sup>e</sup> siècle (Makrichori de 1303, Oxyolithos qui renferme deux décors semblables dont l'un, celui de Saint-Nicolas, date de 1304).

Vers les années quatre-vingt du siècle l'on sentit même à Athènes un souffle nouveau. Le style monumental y parvint de l'un des grands centres — à l'époque ce ne pouvait être que de Constantinople ou de Thessalonique — arrivant jusqu'aux petites églises de l'Attique. On le voit apparaître dans les fresques de la petite église de Saint-Nicolas près du village Kalamos et à Omorphi Ekklesia dans la banlieue d'Athènes. Un grand maître parmi eux — celui à qui l'on doit la peinture des travées occidentales de la chapelle sud d'Omorphi Ekklesia — se range parmi les meilleurs représentants du modelé plastique, issu de conceptions semblables à celles de Sopoćani; à Arilje se trouvent des analogies à son oeuvre. D'autres peintres — qui ont exécuté la plus grande partie du décor mural — tels que les peintres du Protaton ou de la Vierge Péribleptos d'Ohrid, sont partis à la recherche de leur propre expression stylistique, recherches qui aboutiront à la Renaissance des Paléologues. C'est ainsi que la peinture d'Athènes s'est écartée du style des Comnènes et de l'esprit clérical. Mais ce ne fut qu'un rayon d'espoir momentané, sans suite. La longue domination des Latins n'a pas permis à cette tendance d'évoluer.

La peinture sur le sol de l'Attique, archaïque, à l'écart des centres artistiques libres, dont les donateurs ne disposaient pas de grandes ressources, dont les peintres étaient d'origine locale et de tendances excessivement conservatrices, ne pouvait pas créer au XIII<sup>e</sup> siècle, sauf exception, des chefs d'oeuvre. Elle se contentait, en général, de satisfaire aux besoins du clergé et du peuple en peinture religieuse.

#### b. *L'archipel et le Péloponnèse*

Les nombreuses petites églises couvertes de fresques du XIII<sup>e</sup> siècle qui se trouvent au Péloponnèse, à Crète, Chypre, Cythère, Naxos ou Rhodes — et dont seulement quelques unes ont été étudiées, pendant que beaucoup d'autres sont restées sans publication ou n'ont été mentionnées qu'en passant — représentent un large champ d'études. Toutes ces îles, surtout celles dans lesquelles les traditions artistiques étaient plus fortes, se reposaient surtout sur leurs propres forces, et étaient arrivées à créer leurs propres particularités locales. Pour le moment nous ne connaissons pas leurs relations mutuelles, ni leurs rapports avec les grands centres artistiques. Il semble que l'isolement artistique des îles avait été au XIII<sup>e</sup> siècle si grand que les peintres avaient été complè-



tement exclus des grands courants qui animaient la création artistique. De là vient que toute cette matière échappe pour le moment à tout classement systématique.

Même l'appartenance sociale des fondateurs — que l'on peut apprendre d'après les inscriptions — nous montre, du moins au XIII<sup>e</sup> siècle, le rôle presque exclusif du clergé et des moines dans la commande de la peinture murale. Ce qui se passait dans le diocèse du métropolite d'Athènes arriva aussi sur les îles et en Péloponnèse: la peinture se soumit au goût et à l'idéal esthétique du clergé, des monastères, voire de simples moines.

De telles régions se laissaient difficilement pénétrer par des particularités bien marquées du style du XIII<sup>e</sup> siècle, et pour le moment nous avons peu de monuments que nous pourrions dater avant 1261 avec certitude. Or, les monuments des trois dernières décades du XIII<sup>e</sup> siècle, parmi lesquels un assez grand nombre porte des dates dans ses inscriptions, nous font présumer que la peinture de l'Archipel et du Péloponnèse a suivi un cours semblable à celui de la peinture du diocèse d'Athènes: au début l'on répétait les schémas du style tardif des Comnènes, puis des traits locaux, qui faisaient dévier la peinture de son cours traditionnel, s'immixèrent puissamment, marquant par endroits des tendances de volume, pour arriver à la fin du siècle à ce que les peintres les plus avancés se familiarisent avec certaines solutions plastiques, pendant que les autres, à l'esprit conservateur, continuent à peindre dans un mélange de linéarisme des Comnènes et de "naïveté" tout à fait locale. La conséquence naturelle du conflit de tous ces éléments donna des résultats étonnants: abandon des normes classiques propres à la peinture des grands centres; insistance sur la force expressive des traits et harmonie de couleurs intéressante, parfois tout à fait bigarrée. Il semble que le processus de rustification de la peinture byzantine ait engendré sur les îles des réalisations, qui ont certaines ressemblances avec les fresques de Cappadoce et la décoration des grottes et cryptes de l'Italie méridionale, sans qu'il y ait eu de contact artistique mutuel entre ces trois régions géographiquement éloignées.

Il faut encore souligner, que même avant la venue des Croisés, beaucoup d'îles avaient été envahies par des artisans locaux et par de mauvaises fresques, tandis que d'autres — par exemple Chypre, Chio, et même le Péloponnèse — avaient connu, grâce à la présence de riches donateurs, membres de la cour, de l'aristocratie ou du haut clergé, des monuments de portée universelle. Pour illustrer les conceptions locales il suffit de mentionner la peinture murale d'Épiscopi sur

l'île de Santorin, qui date de la fin du XI<sup>e</sup> siècle, ou celle du catholicon du monastère de Klissoura sur le Péloponnèse, du début même du XIII<sup>e</sup>. C'est précisément sur ces traditions strictement locales qu'ont pris naissance les localismes de la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle. La peinture de Saint-Pantéléimon, à Bizariano sur l'île de Crète, qui date aussi du XIII<sup>e</sup> siècle, montre plus de rattachement aux grands centres, mais elle ne fut pas poursuivie.

Les églises de Sainte-Anne à Amari, dans l'île de Crète, datant de 1225, de l'Archange Michel de Kardaki, dans l'île de Crète, datant du milieu du XIII<sup>e</sup> siècle, et de Sainte-Sophie à Cythère probablement contemporaine, illustrent par leurs fresques, si primitives qu'elles soient, la voie de l'abandon des principes du style des Comnènes en faveur des conceptions locales, mais aussi à mesure que le temps s'écoule, le désir d'arriver à une certaine simplicité du dessin et des contours, à une concision des formes. Au cours des deux dernières décades du siècle, les artistes se sont prononcés: les uns sont restés fidèles aux vieux principes, tel par exemple le peintre de Saint-Georges à Kouneni en Crète, de 1284, exécutant la commande du moine Jacques; d'autres, tel le maître de la Panaghia à Yallous, de 1288/89, ou le maître de Saint-Georges Vardas, de Rhodes, de 1289/90, abandonnant la vieille formule des Comnènes se sont efforcés de donner plus de relief aux volumes.

Il semble que les maîtres les plus évolués de ce courant artistique aient exercé leur art à Chypre et sur le Péloponnèse. Pour le moment leurs efforts nous sont retracés seulement par quelques rares monuments, érigés immédiatement après la libération de Constantinople. L'église de la Vierge, de Jean Moutoula, est animée en 1280 par des figures de saints absolument plats, dessinés naïvement mais sans primitivisme, dont les visages sont empruntés à l'époque des Comnènes, mais vivement coloriés. L'artiste de l'église de Saint-Jean Lampadistis fait preuve de plus d'ambition, mais l'on ne connaît pas exactement la date de ses fresques. Lui aussi peint les saints et les coulisses d'architecture en couleurs vives, mais il connaissait la nouvelle méthode de disposer les personnages dans l'espace. Les carnations brunes, les costumes voyants, presque orientaux, le dessin correct et les figures plates sont les signes distinctifs de cet artiste. Le peintre de l'église Saint-Nicolas près de Kakopétria en diffère sensiblement. Il avait devant lui, dans la même église, des modèles de la belle peinture monacale du milieu du XI<sup>e</sup> siècle, modèles qu'il imitait fidèlement en ajoutant au volume du relief et du galbe. C'était là des essais de peintres cultivant les riches traditions de la peinture des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles et qui étaient accoutumés aux relations avec

le monde extérieur. C'est la raison pour laquelle ils étaient plus susceptibles aux influences que leurs voisins des autres îles. Les meilleurs parmi eux avaient été, sans aucun doute, engagés par les seigneurs occidentaux, car l'on a conservé de grandes icônes du XIII<sup>e</sup> siècle faisant partie du culte catholique, peintes à la manière byzantine la plus récente, mais avec de considérables emprunts au style roman. Quoiqu'il en soit, la peinture murale de Chypre, au XIII<sup>e</sup> siècle, a ses particularités, et quoiqu'elle ne soit pas toujours égale de conception ou de valeur, elle est mieux adaptée aux courants évolutifs que le reste de la peinture dans les îles sous la domination latine.

Le Péloponnèse avait gardé ses conceptions préalables — à en juger d'après les ouvrages publiés jusqu'à présent — dans ses oeuvres des dernières décades du XIII<sup>e</sup> siècle. Ces conceptions sont les plus visibles dans les fresques de l'église de Saint-Jean Chrysostome à Géraki. Les figures monumentales mais plates à dessin souligné, à larges surfaces colorées, à gestes rigides, nous rappellent encore les types de l'époque des Comnènes. Une autre peinture, celle de la Vierge Chrysaphiotissa, près de Chrysapha, non loin de Sparte, a fait preuve d'un pas en avant dans l'élaboration du relief plastique. Elle date de 1290. De même qu'à Mégare ou à Panaghia Vellas, la rigidité sculpturale des visages des saints raidis y découle du désir des maîtres locaux de trouver leur propre solution, après s'être laissés influencer par la peinture progressive, pendant que les types archaïques n'y sont qu'un écho de l'esprit arriéré des ateliers locaux. Lorsque, en ces mêmes années suivant immédiatement la libération du joug des Latins, les maîtres de Constantinople apparurent à Mistra pour exécuter les fresques de la Métropole et celles des Saints-Théodores, certaines conceptions locales s'infiltrèrent aussi dans le travail de leurs assistants. La nef septentrionale, comme aussi la partie orientale de la nef sud de la Métropole, tout en faisant preuve d'une peinture plus avancée que toutes les autres du XIII<sup>e</sup> siècle sur le Péloponnèse, garde encore le dessin des plis sur ses draperies à la façon de l'époque des Comnènes et dans le fond du tableau les lourdes coulisses d'architecture semblables à celles de la Kato-Panaghia d'Arta. A partir de ce moment Mistra s'est engagée dans sa propre voie, restant sans cesse orientée vers Constantinople, tandis que la plus grande partie du Péloponnèse, souffrant toujours sous le joug des Latins, est restée fidèle à la tradition conservatrice, se contentant du travail de ses peintres locaux dont le talent était de faible envergure.

Il serait hasardeux de dire que des écoles locales se formèrent, du temps des Croisés, sur les îles cultivant la peinture orthodoxe du XIII<sup>e</sup>

siècle. Il y a beaucoup de traits communs dans cet effort primordial de créer quelque chose qui ne ressemble pas aux oeuvres des occupants. La pauvreté et le manque de communications ont joué, il est vrai, un rôle important dans la création des particularités locales, de même que la présence ou l'absence d'une riche tradition préalable ont laissé leur empreinte. Sans égard au fait que des recherches ultérieures pourront compléter le tableau des pérégrinations intéressantes de l'art dans les îles de Grèce, il reste, comme un fait indubitable, qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, leurs relations avec les courants principaux de l'art des grands centres byzantins sont interrompues. Il peut arriver qu'une oeuvre d'un grand artiste apparaisse aussi dans ces parages, comme l'on peut aussi remarquer sur certain détail d'une peinture l'influence d'un revirement décisif de style à Constantinople, mais ni l'un ni l'autre de ces phénomènes ne laissera de trace plus profonde. Ce n'est qu'après la chute définitive de l'Empire de Byzance que certaines îles assumeront la responsabilité d'assurer le sort de la peinture parmi les Grecs.

*c. L'Archevêché d'Ohrid et le diocèse métropolitain de Durazzo*

Certains organismes ecclésiastiques byzantins de la péninsule balkanique, qui jouaient le rôle important de centres religieux et administratifs des Grecs, Slaves et Albanais, se trouvèrent au XIII<sup>e</sup> siècle exposés à la poussée des envahisseurs, si bien que leurs diocèses furent démembrés. Ceci est surtout valable pour l'Archevêché autocéphale d'Ohrid et l'Église métropolitaine de Durazzo (Drač). Tous deux virent, dès la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, une partie de leur territoire annexée à l'État de Serbie. À partir de 1219 ces territoires furent organisés par l'Église autocéphale de Serbie. Après la bataille de Klokotnica une autre partie de leur territoire se trouva à l'intérieur des frontières de la Bulgarie. À peu près en même temps le reste de leurs diocèses se trouvait dispersé entre le Despotat de l'Épire et les divers comtés des seigneurs Latins. Il était difficile, en de telles conditions, de gouverner l'Église. Ce n'est que plus tard que Michel VIII Paléologue essaya, sur un territoire beaucoup plus restreint, de garantir une vie plus paisible.

Il est difficile de deviner tout ce qui a bien pu se passer, dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, dans la peinture d'Ohrid et de Durazzo et comment les prélats de ces villes réagirent, par l'intermédiaire des beaux arts, contre tous ces événements. L'on sait, toutefois, que Démétrios Chomatianos, archevêque d'Ohrid, qui garda pendant longtemps ce siège, avait une place éminente dans la hiérarchie du Despotat de l'Épire, qu'il avait couronné à Thessalonique Théodore Ier Ange de

la couronne impériale et qu'il s'était vivement opposé à la création de l'Église autocéphale serbe. Théologien très instruit, écrivain de talent et polémiste éloquent, il se préoccupait aussi des affaires de l'art, en procurant aux églises les objets rituelles et offrant des icônes précieuses. Cependant, pas une seule oeuvre datant de cette époque n'a été conservée. Or, nous pouvons supposer, d'après les peintures murales datant de la huitième et de la neuvième décade du XIII<sup>e</sup> siècle, qui se ressemblent et sont archaïques dans leur style, qu'au moment des grandes difficultés à la veille de la libération de Constantinople, la peinture d'Ohrid et de Durazzo ne montrait pas de progrès, presque comme la peinture connue sur les territoires qui resteront plus longtemps sous la domination latine. Si ces archaïsmes n'avaient pas été enracinés dès la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, ils n'auraient pas pu apparaître dans sa seconde moitié. Il semble qu'ils découlaient directement du fait que les prélats et les moines avaient presque complètement pris à leur charge la fonction de donateurs.

La libération de Constantinople a surpris Ohrid à un moment où les affaires de cet Archevêché relatives à la peinture murale étaient bien organisées. Suivant la tradition établie, l'Archevêché se chargeait de la surveillance des travaux, et un référendaire était désigné à cet effet. Le non du référendaire Jean, qui apparaît comme représentant de l'Archevêché, figure dans l'inscription de 1271 dans l'église de Saint-Nicolas du village de Manastir près de Prilep. Il avait alors, au nom du fondateur, l'higoumène Akakios, "convoqué les maîtres les plus éminents, les plus adroits et excellents" pour peindre les murs de l'église. Son nom se retrouve sur le dos de l'icône de saint Georges de Struga, peinte en 1267, "de la main du peintre Jean". Le référendaire Jean a exécuté "avec vénération le dessin de la sainte figure", et des "experts de la couleur" ont fait la peinture (de l'icône). L'église de Saint-Nicolas à Manastir a dans son sanctuaire des fresques dont les draperies sont tout à fait du genre de l'époque des Comnènes, pendant que les têtes des saints ont un relief galbé; les nefs latérales renferment des fresques qui rappellent le XI<sup>e</sup> siècle; dans la nef principale se trouvent les oeuvres des maîtres plus progressistes, du fait qu'elles montrent le moins de vestiges du passé. C'est justement à ces derniers peintres que l'on pourrait attribuer les fresques de la cathédrale dédiée à Saint-Nicolas, à Melnik, siège des évêques de Melnik, suffragant de l'Archevêché d'Ohrid. A ces fresques de la nef centrale de Manastir ressemblent celles, un peu plus anciennes, conservées sur la façade sud du catholicon du monastère de la Vierge Mavriotissa près de Kastoria, qui était aussi sous la juridiction de l'Arche-

vêché d'Ohrid. Cette oeuvre a donné naissance à la plus grande des peintures de ce groupe — à celle de l'église des Saints-Archanges de Prilep, datant des années quatre-vingts du siècle, dont le fondateur fut le megaloschémos Jean et qui portait le titre de "grand hartulaire de l'Occident". Contrairement au coloris froid et sec des monuments précédents, la peinture des Saints-Archanges nous apporte une tonalité chaude, une palette riche et une orientation plus claire vers les formes plastiques. Cependant, la peinture cléricale d'Ohrid ne se libérait que difficilement de la tradition des Comnènes. Elle est encore fortement sensible, dans la neuvième décade du siècle dans l'église de Saint-Démétrios à Prilep, fondée par le patricien Démétrios Misinopolitos, et on la découvre aussi dans la peinture murale de la même époque à l'église Saint-Jean Kanéo à Ohrid. Parallèlement subsiste, mais jouant un rôle moins important, la peinture de style strictement classique du XIII<sup>e</sup> siècle. Elle apparaît aux environs des années quatre-vingts sur les fresques de Panaghia Koubelidiki à Kastoria. C'était une immixtion venue de l'étranger, probablement de Thessalonique. L'abandon du style périmé n'est survenu qu'au cours de la dernière décade du siècle lorsque les peintres Michel et Eutychios vinrent à Ohrid peindre les fresques de la Vierge Péribleptos, apportant de Thessalonique les conceptions propres à la Renaissance des Paléologues.

Un phénomène curieux s'est produit dans le diocèse du métropolite de Durazzo, en Albanie. L'abbé bénédictin Innocent y fit venir en 1272, pour peindre l'église monastique du village de Rubik, un peintre grec, dont l'orientation était identique à celle de l'artiste qui a peint le sanctuaire de l'église du village de Manastir. Ce peintre n'introduisit dans le cadre de l'iconographie byzantine que quelques saints catholiques, habillés à l'occidentale, sans pour cela rien changer à leur apparence dans le style des Comnènes. Les visages et les draperies semblent être copiés sur des modèles macédoniens de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. C'est lui qui, parmi ses contemporains, est resté le plus fidèle à la tradition. Les prélats catholiques se sont servis là aussi, comme à Constantinople, d'artistes locaux. Or, par suite de conditions tout à fait différentes dans la vie artistique de Durazzo par rapport à celle de Constantinople les résultats y furent aussi différents. Encore une fois le traditionalisme fut vaincu par la venue de peintres de l'étranger. Vers 1280 Michel VIII Paléologue enverra d'excellents peintres qui décorèrent l'église et le réfectoire du monastère d'Apollonia. Plus tard, du temps d'Andronic II, l'église de la Trinité de Berat sera ornée de fresques qui sont tout à fait dans l'esprit déjà mûr de la Renaissance des Paléologues.

L'Archevêché d'Ohrid, aussi bien que le diocèse du métropolite de Durazzo qui, du point de vue artistique, étaient depuis toujours plus attachés à Thessalonique qu'à Constantinople, n'ont pas suivi au XIII<sup>e</sup> siècle les courants artistiques de Thessalonique. Peut-être que la ville de Thessalonique n'était pas en état, par suite des difficultés qu'elle subissait elle-même, de satisfaire à leurs exigences, si bien que des ateliers locaux traditionalistes se formèrent; peut-être aussi les prélats de Durazzo et d'Ohrid n'étaient-ils pas d'accord avec ceux de Thessalonique au sujet de l'avenir de la peinture religieuse, voyant, comme l'avaient fait les prélats de l'Attique, dans la fidélité aux normes de la peinture des Comnènes une attitude à prendre contre les changements introduits par les envahisseurs. Quoiqu'il en soit, cette attitude de l'Église eut des répercussions encore longtemps après la libération de Constantinople.

L'Archevêché d'Ohrid, le diocèse du métropolite de Durazzo, de même que tous les autres organismes de l'église orthodoxe sous les Latins, à l'exception de Constantinople, étaient un terrain propice où végétait une peinture périmée depuis longtemps. Ces organismes n'ont pas eu un rôle décisif dans l'évolution du style du XIII<sup>e</sup> siècle, et n'ont pas pu non plus avoir une influence sensible sur leur entourage et sur les conceptions naissantes. Cependant, les peintres de l'Archevêché d'Ohrid et du diocèse du métropolite de Durazzo ne sont jamais tombés dans la naïveté rurale et ne se sont pas perdus dans le primitivisme, comme ce fut le cas dans les îles. En un mot, c'étaient des artistes de tendances conservatrices, mais ce n'étaient pas de mauvais artistes.

#### d. *La Cappadoce*

Après le marasme du XII<sup>e</sup> siècle provoqué par la tombée de la Cappadoce entre les mains des Seldjoukides, la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle reprend des forces, grâce aux nouvelles conditions et à ce que les Grecs, entrés au service de l'occupant, y arrivent à assumer de hautes fonctions. L'espoir était soutenu par la puissance grandissante de l'État de Nicée dans le voisinage immédiat. Certains fondateurs et donateurs omettaient même dans les inscriptions le nom du sultan, ne mentionnant que les empereurs de Nicée: Théodore Lascaris ou Jean Vatatzès. Ce n'est que vers la fin du siècle que l'on nomme côte à côte les empereurs et les sultans.

Il y a en Cappadoce, en plus de quelques ensembles mal conservés et de quelques fragments de peinture murale provenant certainement du XIII<sup>e</sup> siècle, trois monuments à date certaine dont les fresques sont en

assez bon état. Deux de ces monuments datent de la deuxième décennie du siècle et le troisième des dernières deux décennies. Karşı Kilise date de 1212, l'église des Quarante Martyrs près de Sébaste de 1215/1216 et Saint-Georges de Belisirama d'après 1283. Or, ces trois monuments, de même que certains autres fragments de fresques de cette région, datant du XIII<sup>e</sup> siècle, se trouvent en marge des grands courants de la peinture byzantine. Ils restent obstinément fidèles à la tradition de Cappadoce, dans le style comme dans l'iconographie. Les yeux rivés sur les fresques des églises et des grottes du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle, les peintres du XIII<sup>e</sup> n'avaient presque pas été touchés par le style des Comnènes, non plus que par le style plastique et par la tendance d'introduire l'espace dans le tableau. Ils préféraient des saints sans volume et sans pesanteur, dessinés en gros traits, sur lesquels la couleur est apposée sans dégradation de tons, et où l'expression est obtenue par la déformation. Le facteur ornemental a gardé sa place de choix comme dans les monuments antérieurs. On peut cependant remarquer, en y regardant de plus près qu'un pan de draperie, dans l'église des Quarante Martyrs, s'enroule timidement, comme sur les fresques du temps du maniérisme des Comnènes, et que les figures ont aussi des attitudes statiques, comme au début du style monumental. Dans l'église de Saint-Georges à Belisirama, fondée par la Dame Tamara, épouse de l'amirarzis Basile, Grec au service des Seldjoukides, la tendance de simplifier les formes est restée en herbe, car les lignes du dessin sont moins denses. Tout ceci ne suffit pas pour inclure les fresques de Cappadoce dans les courants de la peinture murale byzantine du XIII<sup>e</sup> siècle. Elles se rattachent étroitement à la création artistique locale.

Il va sans dire que du temps des Seldjoukides, la peinture de Cappadoce n'était pas en état d'exercer un rayonnement sur les pays grecs environnants restés libres, et encore moins sur les îles lointaines de la Mer Égée ou sur l'Italie du sud. Si par endroits y apparaissaient quelques ressemblances avec les réalisations des moines de Cappadoce ce n'était certainement pas dû à l'influence venue de Cappadoce. La peinture des chapelles rupestres des ermites, qui, dispersée à travers le monde orthodoxe, apparaît surtout aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles, se dissociait du courant principal du style byzantin par son anticlassicisme, par sa grande force d'expression, son effet ornemental, le traitement "en surface" des figures, le mépris de tout ce qui est "joli", le coloris négligé. Dans un fouillis multicolore de fleurs et de motifs décoratifs sont encadrés des saints pensifs et laids, à corps sans pesanteur. Or, c'est précisément vers un tel monde que s'élevaient les désirs de l'anachorète. Sa



conception du Paradis était toute différente de celle d'un empereur ou d'un haut prélat.

### 3. LES PAYS SLAVES ET LA GÉORGIE

Le XIII<sup>e</sup> siècle a été dans la plupart des pays orthodoxes un siècle de grandes souffrances. Dès que l'Empire de Byzance fut occupé et démembré, un autre danger venant de l'Est surgit pour les Slaves orientaux et les Géorgiens — les Mongols faisaient irruption venant d'Asie. Dans la quatrième décade du siècle tous les pays russes, sauf Novgorod, furent envahis, et le puissant Empire géorgien se soumit en 1236. La restauration de ces pays ne put être entreprise que cent ans plus tard. La création artistique, de même que chez les Grecs, prit un cours spécifique sous la domination latine, et les monuments de peinture murale devinrent beaucoup plus rares. Ce danger fut épargné à la Serbie et à la Bulgarie. Les Mongols, il est vrai, firent irruption dans le pays mais ils le traversèrent, pillant, incendiant et tuant, mais ils ne s'y arrêtèrent pas. Chacun des états du monde orthodoxe eut sa destinée particulière; dans chaque art et par conséquent aussi dans la peinture murale cette destinée aboutit à une histoire spéciale, mais ces arts ne s'éloignaient pas de l'ensemble, ne perdaient pas l'ambition d'atteindre aux nouvelles réalisations, et même d'y contribuer activement. Certains de ces pays, telle la Serbie, devinrent, au moment où Byzance faisait défaut, les protagonistes de la création artistique en peinture.

#### a. *La Géorgie*

Ayant connu, sous le règne de trois tsars de la dynastie des Bagratides — Georges III, Tamara et Georges Lacha — une magnifique période de puissance politique, militaire et culturelle, la Géorgie donna aussi toute une série de monuments picturaux qui s'insèrent dans la sphère byzantine, tout en ayant, bien entendu, des particularités géorgiennes, en partie dans l'iconographie et un peu moins dans le style. La peinture géorgienne des premières décades du XIII<sup>e</sup> siècle montre la propagation des qualités monumentales de la peinture byzantine, et complète le tableau des événements qui se sont produits dans la peinture au début de la domination latine à Byzance.

Le premier en date des monuments créés pendant le règne de la tsarine Tamara, à savoir l'ensemble de fresques de l'église rupestre de la Dormition de la Vierge à Vardzia, datant de 1184 - 1186, prouve que les peintres géorgiens — si toutefois il s'agit vraiment d'une oeuvre locale,

peinte à l'époque donnée — étaient à l'avant-garde des tendances byzantines. Si par endroits l'on rencontre encore quelque mièvrerie et agitation dans les draperies, si caractéristiques pour l'art des Comnènes, l'on voit déjà clairement s'imposer le désir des larges draperies statiques. Les visages des saints ont perdu leur réseau de lignes blanches et rouges et sont tranquillement modelés en couleurs froides et chaudes. C'est un vrai art seigneurial du plus haut niveau, en dépit de ce qu'il orne les murs d'une église rupestre. On la doit à son fondateur le grand seigneur Rati Surameli.

Cette conception se maintient même après la chute de Constantinople. La Géorgie, contrairement à ce que firent la plupart des pays grecs, ne revint pas en arrière vers les vieilles sources des Comnènes, mais continua à poursuivre son chemin. Ce n'est qu'à Achatala que l'on ressent davantage, dans les fresques du sanctuaire, qui datent probablement des premières décades du XIII<sup>e</sup> siècle, la tradition des Comnènes. Les nouvelles conceptions sont le mieux illustrées par les fresques de Bétania, notamment celles de l'église Saint-Nicolas à Kincvisi et du monastère Bertubani peintes les unes après les autres, entre 1207 et 1213. Le donateur des premières fut Sumbat, un grand seigneur qui fut forcé à renoncer au monde et prendre l'habit monastique, et le donateur des secondes Sagirisdze, premier ministre de la tsarine Tamara. L'église de Kincvisi, dans laquelle les fresques se sont beaucoup mieux conservées, est l'un des grands monuments de ce temps. L'ancienne base de l'art des Comnènes n'est encore visible que dans les épaisses hachures de lignes sur la surface des draperies et sur quelques têtes isolées de saints, aux yeux dessinés à la manière des Comnènes et aux boucles de cheveux ornementées. Le relief des figures est plat comme à Studenica, et le dessin, qui est très fin est fortement souligné. L'harmonie des couleurs ressemble, elle aussi, à celle de Studenica, avec cette différence que les ombres vertes sont plus souvent présentes sur les figures. Le calme des personnages, leurs gestes lyriques se pliant à une nouvelle émotivité, et la simplicité sobre des formes sont les traits caractéristiques de ce nouveau style du XIII<sup>e</sup> siècle dans sa phase initiale.

Le plus récent de cette série de monuments, le monastère Bertubani, dans la thébaïde monacale de David Garedži, est orné de fresques datant de 1212 - 1213 dans son église principale et son réfectoire. La même conception artistique y a reçu son prolongement. Il est vrai que plusieurs peintres se sont partagé la besogne. Les peintres les plus délicats ont peint le réfectoire. Les traits des visages nobles sont un peu durcis. Là aussi, comme à Studenica, les figures des saints ont atteint au même

degré de relief et d'effet monumental. Cette conception a influé, par l'intermédiaire de l'Église, et peut-être aussi des artistes, sur le milieu arménien qui auparavant ne cultivait pas la peinture et où elle n'est apparue qu'en 1215 dans l'église d'Ani, accompagnée d'inscriptions en géorgien. Les peintres de fresques de Géorgie de la seconde décade du XIII<sup>e</sup> siècle, une fois l'impulsion reçue de Byzance, n'étaient évidemment pas enclins aux modifications, comme leurs contemporains de Constantinople et de Serbie. Ils ne supportaient pas la tyrannie du style périmé de l'époque précédente, n'ayant pas les mêmes raisons que les Grecs de le faire, mais ils ne développèrent pas non plus ce style. L'on remarquait quand même que la liaison était rompue avec les centres de la création artistique. Les Mongols n'ont fait qu'interrompre en peinture un état de choses qui menaçait de se pétrifier.

Lorsque les Géorgiens, sur un territoire beaucoup plus restreint sous la domination mongole, ont repris leurs esprits et se sont remis, dans la seconde moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, à peindre des fresques, ils ont pris part à une évolution qui se déroulait dans une toute autre région — dans les pays grecs. L'on sentait cependant que le milieu avait réagi contre les nouvelles impulsions reçues en conséquence de ses propres traditions. Les fresques de l'église de l'Annonciation à Udabno, de 1271 - 1289, pour nouvelles et contemporaines qu'elles soient par leurs figures, leurs coulisses d'architecture et leur composition, entrent dans le cadre du vieux système décoratif. Les scènes y sont encadrées par des arcades tripartites reposant sur des colonnes peintes, comme, un siècle plus tôt, c'était le cas des personnages de Nerezi et de Staraja Ladoga, et de certaines compositions à Bačkovo, en Bulgarie, ou à Djurdjevi Stupovi en Serbie. La libération définitive de la peinture murale des vieux schémas, de même que la reconquête de l'indépendance, ne se sont faites que beaucoup plus tard.

Dans l'ensemble de la peinture du monde orthodoxe, les fresques de Géorgie de la seconde décade du XIII<sup>e</sup> siècle complètent le répertoire des oeuvres par de nouvelles conceptions. La Géorgie, qui jusqu'à la quatrième décade du XIII<sup>e</sup> siècle avait été libre, a permis à ces conceptions de naître, probablement aussi grâce à ses artistes qui s'étaient laissés inspirer par les formes qui étaient actuelles à la veille de la chute de Constantinople. Cependant, le fait est que les peintres de Géorgie ont montré la tendance de ne plus changer. Les nouvelles impulsions ne parvenaient évidemment plus dans leur milieu. La cour et l'aristocratie étaient les promoteurs de cette conception. Les Mongols ont interrompu

la possibilité de la transformation d'une conception stylistique momentanée en expression durable.

b. *La Serbie*

La chute de Constantinople intervient au moment où la Serbie a restauré son État depuis plus de cinquante ans et préparé toutes les conditions pour élever ses institutions gouvernementales et culturelles à un niveau plus haut. En 1217 le grand joupan de Rascie s'est coiffé de la couronne royale portée auparavant par les souverains serbes de la Zéta. En 1219 l'higoumène Sava, fils du grand joupan Stefan Nemanja, fondateur de la nouvelle dynastie, reçut de Nicée, en plus de la dignité d'archevêque, le statut autocéphale de l'Église de Serbie. De ce fait la Serbie, du point de vue religieux, se séparait de l'Archevêché d'Ohrid et reçut le privilège de choisir elle-même le chef de son Église. Les évêques grecs des territoires serbes quittèrent, de plein gré ou de force, leurs sièges et cédèrent la place à des Serbes. Ce ne fut pas un acte de pure formalité. Parallèlement à ce changement alla l'introduction de la liturgie slave dans toutes les églises et de la langue serbe sur toutes les inscriptions sur les fresques. C'est à ce moment que prit naissance aussi la littérature religieuse serbe autochtone. L'archevêque Sava Ier s'est efforcé de ne pas rompre ses liens avec les centres byzantins. A Constantinople il séjournait dans le monastère de la Vierge Évergétide et ses dépendances, à Thessalonique dans le Philokalès, au Mont Athos il avait son propre monastère Chilandar. C'étaient des centres de transmission constants d'où se diffusaient les nouveautés culturelles byzantines à travers la Serbie. Chilandar était en outre un foyer de culture littéraire et un inspirateur de la vie spirituelle.

C'est à l'activité de l'archevêque Sava Ier que l'on doit l'apparition en Serbie des meilleurs peintres de l'époque. Ils ont transplanté à Studenica et à Žiža les conceptions constantinopolitaines de la peinture qui avaient survécu à la première poussée de la domination latine. L'avènement de Théodore Ier Ange fut utile à la Serbie du fait que son prince héritier Radoslav épousa la fille de ce nouvel et puissant empereur, de même du point de vue culturel parce qu'elle put engager à Thessalonique d'aussi grands peintres que le furent ceux qui décorèrent Mileševa. Le pays ne tomba pas en stagnation; au contraire il donna asile aux peintres qui n'avaient plus l'occasion d'exercer leur art dans leur propre ville ou leur propre pays. L'arrivée sporadique des grands peintres de Constantinople ne suffisait pas pour satisfaire toute la demande de peinture religieuse, étant donné qu'on élevait beaucoup

d'églises dans l'archiépiscopat nouvellement instauré. On recourut alors à la création, en Serbie, d'ateliers permanents de peinture, probablement pas intentionnellement, mais par suite du besoin croissant. L'on peut remarquer que certains peintres — par exemple celui du clocher de Žiža de la troisième décennie du siècle — n'arrivent pas à la hauteur de leurs maîtres d'oeuvres métropolitains, étant restés fidèles à la manière des Comnènes, tandis que d'autres — par exemple ceux des chapelles latérales flanquant l'exonarthex de Studenica, ou de l'exonarthex de Mileševa de la quatrième décennie du siècle — se dégagent hardiment des conceptions des Comnènes, tout en n'atteignant pas au volume auquel on aspire. On voit aussi que les maîtres des ateliers de Serbie restent en permanence dans le pays quoiqu'on ne connaisse pas exactement leur provenance ethnique. Tel est, entre autres, l'atelier dont les maîtres ont exécuté dans la troisième décennie du siècle la peinture murale de la Vierge de Ljeviša à Prizren, dans la quatrième celle de Saint-Nicolas de Studenica et en 1252 celle du monastère de Morača. L'on voit sur leurs premières oeuvres la présence manifeste des modèles de style Comnène, quoique leurs figures ne soient pas couvertes de lignes pour créer l'illusion du volume. Graduellement les formes deviennent plus plastiques pour arriver à la fin à ce que les artistes créent des figures monumentales avec un relief prononcé. C'est ainsi que, sans participation des peintres grecs, la Serbie s'est engagée approximativement entre 1230 et 1260, de ses propres forces dans la voie qui lui avaient tracée les peintres grecs du temps de l'archevêque Sava Ier.

De nouveaux peintres arrivèrent des pays grecs vers 1260. Ils exécutèrent alors, sous les ordres de l'archevêque Arsenije, les fresques du Patriarcat de Peć, et sous ceux du roi Uroš celles de Sopoćani. Les peintres de Peć se sont enchaînés au point de vue du style à la peinture de Studenica et de Žiža et au point de vue iconographique seulement à celle de Žiža, étant donné que le successeur de Sava désirait respecter les conceptions de son grand prédécesseur. La peinture sombre mais sonore de Peć est une branche de l'art clérical du temps de Sava, avec cette différence que les formes y ont beaucoup plus de relief et correspondent mieux à l'époque, de même que leur poésie éminemment épique pleine de force et de saveur. L'un des artistes, celui du sanctuaire, se hasarde même dans les déformations pour arriver à l'expression, et un autre, celui de la coupole et de l'espace sous la coupole, de convictions classicistes, se range carrément à côté des maîtres de la cour impériale, avec cette différence que son coloris est plus sombre.

L'ensemble de Sopoćani est un jalon terminal, il se substitue aux

conceptions impériales précédentes, en tire leur dernier accord et annonce des prouesses nouvelles. Il a été créé trois ou quatre ans après la libération de Constantinople du joug occidental. C'est un monument triomphal, plein d'optimisme, mais qui en même temps est une pierre cruciale du point de vue conceptuel, étant donné qu'on y voit converger toutes les notions acquises au cours du XIII<sup>e</sup> siècle sur le géométrisme de la composition, la construction de l'espace, la largeur des formes, l'équilibre des masses et le rapport proportionnel entre les couleurs chaudes et froides dans les harmonies coloristiques. L'apparition de Sopoćani fut un événement décisif pour les peintres de Serbie. On sentit leur influence jusqu'à la fin du siècle sur les peintres plus jeunes: à Gradac, dans la peinture murale du roi Dragutin à Djurdjevi Stupovi, sur la troisième couche des fresques de l'église de Saint-Pierre près de Novi Pazar et chez les meilleurs peintres d'Arilje. Il fallut attendre que des peintres à formation tout à fait différente viennent en Serbie pour voir la cour et l'archiépiscopat abandonner le culte de la peinture de Sopoćani et se tourner vers les nouvelles conceptions déjà mûres de la Renaissance des Paléologues.

La Serbie avec sa vingtaine d'ensembles de peinture murale datant du XIII<sup>e</sup> siècle illustre chaque étape de l'évolution du style plastique monumental du XIII<sup>e</sup> siècle. On peut voir grâce à ses monuments que le XIII<sup>e</sup> siècle a été une ère spéciale dans l'histoire de la peinture byzantine. Ils nous servent aujourd'hui d'échelle chronologique pour placer les monuments dont la date est inconnue, étant donné qu'ils représentent les réalisations de l'esprit le plus avancé du XIII<sup>e</sup> siècle. Pendant que les autres pays ne prennent qu'une part limitée à l'évolution de la peinture de l'époque, la Serbie mûrit en son sein toutes les tendances progressives. Les maîtres du pays et les maîtres étrangers, en se complétant, édifient les formes finales d'une conception de l'image dont les traces sont ailleurs rarement perceptibles.

En Serbie, de même que dans le Despotat de l'Épire, et en partie aussi à Nicée, toutes les couches de la société aident à la promotion de la peinture, lui imprimant aussi leur propre cachet. La cour qui aime le colorisme et la gamme optimiste des couleurs claires, donne naissance à son art particulier; le haut clergé, enclin au mysticisme, choisit comme partout ailleurs une expression qui lui convienne dans les couleurs foncées, parfois rehaussées d'expressionnisme. Cependant, dans la Serbie du XIII<sup>e</sup> siècle, certaines couches sociales font encore défaut si bien que la peinture ne peut pas atteindre à tous les "stratas" et à toute la bigarrure de l'expression picturale. Ce qui manque c'est l'aristocratie évo-

luée, de même que les ermites qui sont excessivement rares. C'est la raison pour laquelle les principaux promoteurs de la peinture sont la cour et le haut clergé, ce qui fait que la polarisation dans la peinture est d'autant plus visible. Or, ce défaut lui a aussi assuré un avantage : dans ce siècle du moins, sa qualité artistique ne s'abaissera pas.

Sans égard au rôle important qu'elle a joué au XIII<sup>e</sup> siècle et sans égard au fait que c'est en Serbie qu'ont été créées les plus grandes oeuvres du monde orthodoxe, la Serbie n'a pas été un centre dont le rayonnement s'exerçait sur les peuples et les pays environnants. Elle ne faisait que recevoir l'impulsion des centres byzantins et développer en son sein ce qu'elle avait adopté. N'ayant pas encore de grande ville et d'influence politique notoire, elle restait isolée dans ses efforts ; ce n'est que beaucoup plus tard que la Valachie et la Russie lui emprunteront ce qu'elle avait créé elle-même sur la base byzantine.

### *c. La Bulgarie*

Par sa révolte contre la domination byzantine, la Bulgarie a reconquis son indépendance au XII<sup>e</sup> siècle pour devenir, dans la première moitié du XIII<sup>e</sup>, sous l'empereur Jean II Asên, un grand État qui s'étendait de la Mer Adriatique à la Mer Noire. Les dignités impériale et patriarcale qu'elle s'arrogea alors, correspondaient à sa puissance politique. Cependant cette gloire fut de courte durée. Dès la mort de Jean II Asên (1241) des troubles internes survinrent, son territoire fut sensiblement réduit et son influence politique devint minime. Elle vécut les dernières décades du XIII<sup>e</sup> siècle presque anéantie.

Très peu de monuments du XIII<sup>e</sup> siècle avec de la peinture murale ont été conservés, si bien qu'il est impossible, même approximativement de connaître les événements qui s'y sont déroulés. Nous ne disposons en réalité que de deux monuments qui nous permettent de jeter un coup d'oeil sur les caractéristiques de la peinture bulgare, plus précisément sur celle de la cour de Bulgarie. Le premier de ces monuments est l'église des Quarante Martyrs de Sébaste à Tŭrnovo, élevée après la victoire de Klokotnica en 1230 par Asên II. La tradition impériale de la cour et des aristocrates du temps des Comnènes est évidente sur les fresques. Il est très probable que des peintres de Thessalonique aient pris part à la décoration de l'église triomphale d'Asên.

Le second monument mentionné est l'église des Saints-Nicolas et Pantéléimon à Bojana, près de Sofia. Elle a été fondée par le sébastocrator Kalojan, et ornée de fresques en 1258 - 1259. Contrairement aux fresques de Tŭrnovo, celles-ci sont bien conservées, un peu archaïques par

leur esprit et leur style, si l'on tient compte du temps dans lequel elles ont été peintes. Le relief des figures est un peu plus plat qu'il ne l'est d'habitude à l'époque; la composition est assez limitée, sans largeur, avec des figures entassées sans effet monumental; les coulisses d'architecture, par leur présence timide, ne participent pas à la création et définition de l'espace. Parfois l'on voit apparaître des naïvetés dans le dessin, en particulier dans la tentative de représenter un geste plus hardi d'un personnage. Ce qui est remarquable dans la peinture de Bojana, ce sont les visages des saints, qui racontent la riche vie intérieure des personnages et son contenu essentiellement spirituel. Ces têtes sont aussi peintes avec une grande maîtrise, dans des tonalités chaudes, presque jaunes. On y voit des procédés qui les rapprochent même de la tradition de Studenica. Le sébastocrator Kalojan était apparenté aux Némánides de Serbie par sa mère. Au moment de faire peindre Bojana il estima qu'il fallait mentionner ce fait dans l'inscription. L'empereur de Bulgarie de cette époque, Constantin Tich, était aussi d'origine serbe. Serait-il possible que ce rattachement à la vieille tradition de Serbie fut conditionné par un désir particulier du fondateur, donnant ainsi aux fresques de Bojana une teinte archaïque tout en restant dans l'esprit de la peinture du XIII<sup>e</sup> siècle? Sans égard à cette éventualité il semble bien que les peintres aient été des Grecs, étant donné que nous rencontrons dans les inscriptions accompagnant les fresques des fautes typiques que seul un Grec pouvait faire. Cependant le fait même de connaître la langue slave montre que les peintres avaient séjourné longtemps en Bulgarie, qu'ils étaient d'un certain âge et qu'ils s'étaient depuis longtemps séparés de l'un des grands centres byzantins. Ceci, nous fait en même temps présumer qu'ils devaient avoir eu en Bulgarie assez de travail, exécutant la peinture murale d'églises qui n'existent plus. Le ton un peu archaïque de leurs oeuvres s'expliquerait ainsi de soi-même.

Les fresques de la grotte de Gospodnev-dol sur les berges de la rivière Lom près du village Ivanovo, certainement de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, appartiennent à la peinture monacale. Tout en étant très endommagées, elles gardent les éléments caractéristiques de style et les signes certains de leur appartenance. Le dessin des draperies du Christ dans la Descente aux Limbes se range dans le cadre du maniérisme des Comnènes, les têtes des saints font penser aux types cléricaux du XI<sup>e</sup> siècle, le teint de la carnation est dicté par des conceptions monacales. C'est l'un de ces amalgames de divers éléments stylistiques comme on en fait dans les milieux monacaux balkaniques au XIII<sup>e</sup> siècle.



En dépit du fait que seulement deux monuments peuvent illustrer sa peinture du XIII<sup>e</sup> siècle, la Bulgarie a été un pays qui rendait possible, quoique dans des conditions limitées, l'existence de la peinture murale byzantine. Cette existence était au début, semble-t-il, liée à Thessalonique et à son prolongement du style des Comnènes, mais comportait aussi des aspirations nouvelles, pour se terminer par des conceptions légèrement périmées, adoptées du second quart du XIII<sup>e</sup> siècle et qui peut être étaient déjà enracinées dans le milieu bulgare.

#### d. *La Russie*

La destruction de la peinture murale russe du XIII<sup>e</sup> siècle, avant la conquête des Mongols (1237), nous empêche de dire quoique ce soit de précis sur les mouvements stylistiques sur les larges étendues qui vont de Kiev à Novgorod et de Vladimir à Pskov, et sur lesquelles s'étaient dressés au cours des deux siècles précédents des monuments de grande valeur. Si l'on a recours aux miniatures et à la peinture des icônes, l'on peut en déduire, que la Russie a, elle aussi, suivi sa propre voie après la chute de Constantinople. Partant de la base du style des Comnènes, elle s'est graduellement libérée du graphisme, créant en même temps son propre type de personnages saints, qui différait du type byzantin, de même qu'elle intensifiait de plus en plus ses couleurs, et était moins encline à donner du relief à ses personnages et du poids à leurs volumes.

N'empêche que les vestiges des immenses figures du diaconicon de l'église de la Transfiguration à Suzdalj, datant de 1233 et dont deux bustes de moines sont bien conservés, indiquent l'existence d'autres tentatives. Quoique ces figures soient peintes sous des arcades portées par des colonnes, comme c'était la coutume au XIII<sup>e</sup> siècle (Nerezi, Staraja Ladoga, Bačkovo, etc.) elles font un effet monumental. Leurs formes sont traitées avec ampleur comme dans le narthex de Mileševa et les traits de leurs visages expriment la profondeur de leur vie intérieure. Le coloris soutenu et sonore se tient dans un registre sombre, ce qui probablement vient de ce que le donateur de cette peinture était Kiril, évêque de Rostov. Ces fresques n'ont aucun pendant en Russie, elles se distinguent sensiblement des miniatures et icônes contemporaines. C'est ce qui nous fait penser que le peintre devait être venu de l'étranger, d'une contrée où la conception monumentale et plastique des corps s'était déjà développée. Il est regrettable que seul le dessin d'une figure de la galerie de la cathédrale dédiée à la Dormition de Vladimir nous soit resté et qui fut peinte probablement en 1237, à la veille même de

l'irruption des Tartares, car il ne suffit pas pour nous fournir les éléments nécessaires à une comparaison. Du même coup, cela nous empêche de placer la peinture murale de Suzdalj, datant de 1233, dans le cadre du milieu russe.

Les racines du style des Comnènes, implantées en Russie au XII<sup>e</sup> siècle, semblent avoir vécu pendant longtemps, comme ce fut le cas dans les terres grecques sous les Latins. Il est vrai qu'il fut plus sensiblement modifié dans l'esprit national. Malgré tout on le remarque encore dans les fresques de Pscov de 1313, dans le monastère de Snetogorsk, dont la force expressive spécifique est fondée sur des procédés inventés depuis longtemps par les artistes du temps des Comnènes.

#### 4. CLASSEMENT PÉRIODIQUE ET SYSTÉMATIQUE

a. Si nous voulions dessiner la courbe évolutive de la peinture murale du monde orthodoxe au XIII<sup>e</sup> siècle, sur le fond de toutes les circonstances complexes dans lesquelles elle vivait, nous devrions commencer par la peinture murale de Kincvisi et de Studenica. La courbe monterait en passant par Mileševa et Sainte-Sophie de Nicée, Épiscopi en Eurytanie et Morača, pour arriver à sa culmination à Peč, Sainte-Sophie de Trébizonde et Sopočani. Elle s'inclinerait ensuite vers Gradac, Djurdjevi Stupovi, Sainte-Euphémie et la Déisis de Sainte-Sophie de Constantinople, un peintre d'Omorphi Ekklesia à Athènes, Saint-Démétrios Katsouris à Arta et les mosaïques des deux dernières coupes du narthex de Saint-Marc de Venise. Finalement, elle s'abaisserait, immédiatement après 1290, au niveau sur lequel se trouvent l'église métropolitaine de Mistra, Parigoritissa à Arta et Arilje. Pendant cet interval de temps les figures plates sont devenues des figures à relief souligné; les compositions simples à petit nombre de personnages sont devenues des "spectacles" d'une foule animée; la scène a été construite au moyen des coulisses qui la définissent, et qui assurent un espace suffisant pour contenir tous les personnages; les draperies compliquées et mouvementées des figures, chargées d'un dessin exagéré, sont devenues d'amples manteaux à retombée massive; à la place du personnage saint, à foi ardente, à l'esprit perdu dans la richesse de ses sentiments, apparaît un personnage plus calme, plus digne, qui se maîtrise. Parallèlement à ceci mûrissait ou déclinait le sentiment de la largeur monumentale des formes et du caractère solennel de la scène représentée. Avec le XIII<sup>e</sup> siècle la poésie de ce qui est épique et grandiose se fait jour; elle se perd à la fin du siècle. C'est dans ce sens que le XIII<sup>e</sup> siècle représente une époque stylistique distincte

dans l'histoire de la peinture byzantine. Ses caractéristiques principales sont les grands sentiments et les formes imposantes. Il se rapproche par là davantage du X<sup>e</sup> et du XI<sup>e</sup> siècle que de l'art des Comnènes de la fin du XI<sup>e</sup> et de tout le XII<sup>e</sup> siècle.

**b.** La recherche sur toutes les tendances, sur le vaste territoire de l'art orthodoxe, vers un idéal esthétique de l'époque, échappe à tout essai de classement périodique simple. Cependant, si nous exceptons Constantinople, la Géorgie et la Serbie, toutes les autres contrées ont passé, au cours des trois premières décades du XIII<sup>e</sup> siècle, par une phase de fidélité au style des Comnènes, c'est à dire à travers une répétition des procédés picturaux déjà pratiqués. Nicée, Thessalonique, Athènes, la Bulgarie, la Russie se sont difficilement, chacune pour ses propres raisons, libérées de la vieille tradition. Cette orientation prédominante était devenue en majorité — sauf chez les artistes qui étaient restés sous la domination latine, musulmane ou tartare, c'est à dire sous la domination de peuples d'une autre confession — une partie du passé, aux environs de 1230. Les milieux les plus progressistes — à savoir Constantinople, Nicée, Thessalonique, la Serbie, en partie la Bulgarie et la Russie — se sont orientés, en même temps, vers les nouvelles tendances sans trop d'hésitations et sans existence parallèle des vieilles et des nouvelles formes. C'était une époque créative, sans égard à toutes les difficultés. Aux environs de 1260 et de la libération de Constantinople, la victoire des nouvelles conceptions était indubitable. Le nouveau style, de nouveau indivisible, s'était étendu sur tous les territoires qu'il pouvait atteindre. Il apparut même dans le domaine latin d'Athènes et dans un milieu éminemment catholique tel que Venise. Il représente une phase nouvelle dans la tentative de reprendre la vocation universelle de la conception byzantine de l'image sainte. Les régions qui, à l'époque n'étaient pas en état de se rallier à la tendance nouvelle, se sépareront finalement des courants principaux de la peinture byzantine, ou bien ne s'y inséreront que par intermittence. C'est précisément sur cette troisième étape du style du XIII<sup>e</sup> siècle que viendra se greffer la première Renaissance des Paléologues, vers la fin du XIII<sup>e</sup> et au début du XIV<sup>e</sup> siècle.

**c.** Sans égard aux différentes conditions sous lesquelles se développait la peinture byzantine du XIII<sup>e</sup> siècle, elle a gardé sa stratification qui dépendait de l'appartenance sociale des donateurs ou de ceux qui exécutaient les ordres du donateur et passaient des commandes aux artistes.

La cour impériale était toujours orientée vers le progrès — et ceci constitue, non seulement dans ce siècle, sa qualité dominante. Aimant le classicisme, l'idéalisation, les couleurs claires et le traitement coloristique, elle était toujours en état d'engager les meilleurs artistes et de leur assurer de grandes commandes. L'aristocratie, toutes les fois qu'elle en avait la possibilité, imitait la cour, mais arrivait rarement à engager les plus grands artistes. Les donateurs qui sortaient de ses rangs étaient plus lents à changer de goût, si bien que les oeuvres qu'ils avaient commandées étaient teintées d'un certain archaïsme dans le style. Les donateurs qui appartenaient au haut clergé n'avaient pas toujours des conceptions identiques et n'étaient pas également orientés vers les nouvelles aspirations. Leur orientation vers les idées nouvelles ou anciennes dépendait au XIII<sup>e</sup> siècle essentiellement du fait s'ils se trouvaient dans un territoire libre ou occupé. D'autre part, ils s'étaient clairement prononcés au sujet du coloris — ils aimaient au-dessus de tout le coloris sombre et le brusque éclairage des formes, ce qui entraînait un expressionisme très marqué et de grands contrastes de clair-obscur, obtenus dans la plupart des cas par le traitement en valeurs des volumes. Les grands dignitaires ecclésiastiques se procuraient assez facilement de bons artistes, mais le clergé inférieur devait se contenter de moindres talents. Il est intéressant que les donateurs qui se trouvent sur l'échelle la plus basse de la société, à savoir les ermites, étaient ceux qui préféraient les ornements décoratifs sur les vêtements des saints et des figures éthériques obtenues grâce à un procédé en surface. Leur Jérusalem céleste était bigarrée de costumes multicolores.

d. Le XIII<sup>e</sup> siècle a libéré — en dépit du rôle principal joué par Constantinople, Nicée et Thessalonique — les forces locales qui ont ébranlé l'ancienne unité de la peinture byzantine. Dans certaines régions, surtout dans celles qui sont restées longtemps sous la domination latine ou ottomane, ces forces locales ont joué un rôle prépondérant et ont jeté les fondements d'un développement futur autochtone, qui ne dépendra plus des changements survenus dans la métropole. D'autres pays, tels que la Serbie, la Bulgarie ou la Géorgie, resteront tournés vers Constantinople et, tout en possédant des artistes de leur propre souche, ne sortiront pas de sa sphère même au XIV<sup>e</sup> siècle.

## BIBLIOGRAPHIE

NOTICE ADDITIONNELLE. Par égard pour l'éditeur et par suite de la longueur inaccoutumée de ce rapport je me suis abstenu des notes au bas de la page qui auraient sensiblement augmenté son volume. Le lecteur auquel la matière est familière reconnaîtra facilement les sources dont certaines données ont été tirées, et d'autre part les remarques que l'auteur a pu faire au cours de ses voyages. Par suite des différences d'opinion et d'estimation pouvant surgir au sujet de la chronologie ou de la valeur des oeuvres, leur interprétation ou leur classement — l'auteur se considère dans l'obligation de les expliquer plus amplement à l'avenir. Cependant, pour permettre d'embrasser l'aspect général du problème dont traite cet ouvrage, nous estimons nécessaire de mentionner les principaux ouvrages et revues comportant des articles à ce sujet ou publiant les monuments qui sont entrés dans le cadre de ce rapport. Je ne mentionnerai que les dernières éditions étant donné que les conceptions au sujet de la peinture byzantine ont beaucoup changé depuis la découverte de nouveaux monuments et le nettoyage d'anciens, si bien que les ouvrages qui ne sont pas récents sont souvent périmés en particulier quand il s'agit de l'époque dont traite le présent ouvrage. Dans ces dernières éditions est aussi cité en général l'ensemble des ouvrages plus anciens sur la peinture murale byzantine des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles.

Le choix des reproductions accompagnant cet ouvrage ne nous satisfait pas, car il est incapable d'évoquer l'aspect général de la peinture murale des XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. L'auteur n'a pas pu se procurer certaines reproductions auxquelles il tenait particulièrement. Dans les oeuvres citées dans la bibliographie qui accompagne cet ouvrage l'on trouvera la reproduction de beaucoup d'oeuvres importantes que nous avons été obligés d'omettre ici.

## I. Ouvrages généraux

1. A. M. Ammann, *La pittura sacra bizantina*, Roma, 1957.
2. J. Beckwith, *The Art of Constantinople*, London, 1961.
3. J. Beckwith, *Early Christian and Byzantine Art*, Harmondsworth, 1970.
4. Ch. Delvoye, *L'art byzantin*, Paris, 1967.
5. O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London, 1953.
6. O. Demus, *Byzantine Art and the West*, London, 1970.
7. A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève, 1953.
8. A. Grabar, *Byzance, L'art byzantin du Moyen âge*, Paris, 1963.
9. A. Grabar, *L'art du Moyen âge en Europe orientale*, Paris, 1968.
10. A. Grabar, *L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen âge*, I - III, Paris, 1968.
11. V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, 1967 (bibliographie complète).
12. V. N. Lazarev, *Vizantijskaja živopis*, Moskva, 1971.
13. R. Janin, *Les églises et les monastères des grands centres byzantins*, Paris, 1975.
14. Ph. Schweinfurth, *Die byzantinische Form*, Mainz, 1954.
15. D. Talbot Rice, *Art byzantin*, Bruxelles, 1959.
16. D. Talbot Rice, *The Twelfth Century Renaissance in Byzantine Art*, Hull, 1965.
17. D. Talbot Rice, *Byzantine Painting, The Last Phase*, London, 1968.

18. D. Talbot Rice, *The Appreciation of Byzantine Art*, London, 1972.
19. W. F. Volbach et J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und die christliche Osten*, Pro-pyläen Kunstgeschichte, Bd. 3, Berlin, 1968.
20. *Actes des Congrès internationaux d'études byzantines*, I - XIV.
21. *L'art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle*, *Symposium de Sopoćani 1965*, Beograd, 1967.
22. *Byzantine Art — An European Art*, Lectures, Athens, 1966.
23. *Kunst und Geschichte in Südosteuropa*, Recklinghausen, 1973.
24. *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, ed. K. Wessel, Stuttgart.
25. *The Year 1200: A Symposium*, New York, 1975.

#### Revue générale

1. *Byzantinische Zeitschrift*, München.
2. *Byzantinoslavica*, Prague.
3. *Byzantion*, Bruxelles.
4. *Cahiers Archéologiques*, Paris.
5. *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna.
6. *Dumbarton Oaks Papers*, Washington.
7. *Jahrbuch der Österreichischen byzantinischen Gesellschaft*, Graz - Köln.
8. *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*, Wien.
9. *Seminarium Kondakovianum*, Prague-Beograd.
10. *Vizantijskij Vremennik*, Moskva-Leningrad.

### II. Pour les monuments de Constantinople

1. R. Janin, *Constantinople byzantine*, Paris, 1950.
2. R. Naumann und H. Belting, *Die Euphemia-Kirche am Hippodrom zu Istanbul und ihre Fresken*, Berlin, 1966.
3. H. Kähler and C. Mango, *Hagia Sophia*, London, 1967.
4. C. Mango, *Material for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul*, Washington, 1962.

### III. Pour les monuments en Grèce

#### Livres

1. *Alte Kirchen und Klöster Griechenlands*, ed. E. Melas, Köln, 1972.
2. Ch. Bouras - A. Kaloyéropoulou - R. Andréadi, *Churches of Attica*, Athens, 1970.
3. M. Chatzidakis, *Mystras*, Athènes, 1956.
4. M. Chatzidakis, *Studies in Byzantine Art and Archaeology*, London, 1972.
5. G. Dimitrokallis, *Συμβολαὶ εἰς τὴν μελέτην τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Νάξου*, Athènes, 1972.
6. N. B. Drandakis, *Βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μέσα Μάνης*, Athènes, 1964.
7. S. Dufrenne, *Les programmes iconographiques des églises byzantines de Mistra*, Paris, 1970.
8. *Χαριστήριον εἰς Ἀναστάσιον Κ. Ὁρλάνδον*, I - IV, Athènes, 1965 - 1968.
9. A. S. Joannou, *Byzantine Frescoes of Euboea*, Athens, 1959.
10. C. Kalokyris, *Ἐρευνὰ χριστιανικῶν μνημείων εἰς τὰς νήσους Νάξου, Ἀμοργὸν καὶ Λέσβον*, Athènes, 1970.

11. K. Kalokyris, *The Byzantine Wall Painting of Crete*, New York, 1973.
12. K. Kalokyris, *Βυζαντινὰ ἐκκλησίαι τῆς Ἱ. Μητροπόλεως Μεσσηνίας*, Thessalonique, 1973.
13. Jéronymos Liapis, *Μεσαιωνικά μνημεῖα Εὐβοίας*, Athènes, 1971.
14. Ch. Mavropoulou-Tsioumi, *Οἱ τοιχογραφίες τοῦ 13ου αἰῶνα στὴν Κουμπελίδικη τῆς Καστοριάς*, Thessalonique, 1973.
15. N. Moutsopoulos, *Καστοριά, Παναγία ἡ Μανριώτισσα*, Athènes, 1967.
16. A. Orlandos, *Ἡ Παρηγορήτισσα τῆς Ἀρτης*, Athènes, 1963.
17. A. Orlandos, *Ἡ ἀρχιτεκτονικὴ καὶ αἱ βυζαντινὰ τοιχογραφίαι τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου*, Athènes, 1970.
18. S. Pélékanidis, *Καστοριά, I*, Thessalonique, 1953.
19. A. Vassilaki-Karakatsani, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ὁμορφῆς Ἐκκλησιᾶς στὴν Ἀθήνα*, Athènes, 1971.
20. A. Xyngopoulos, *Thessalonique et la peinture macédonienne*, Thessalonique, 1953.

#### Revue

1. *Ἀρχαιολογικὸν Δελτίον*, Athènes.
2. *Ἀρχεῖον τῶν Βυζαντινῶν Μνημείων τῆς Ἑλλάδος*, Athènes.
3. *Athens Annals of Archaeology*, Athènes.
4. *Βυζαντινά*, Thessalonique.
5. *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας*, Athènes.
6. *Ἐπετηρὶς τῆς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν*, Athènes.
7. *Κρητικὰ Χρονικά*, Héraklion.
8. *Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς*, Athènes.

#### IV. Pour les monuments à Chypre

##### Livres

1. A. Papageorgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia, 1965.
2. A. Stylianos - A. H. S. Megaw, *Chypre, Mosaïques et fresques byzantines*, Paris, 1963.
3. M. Sacopoulou, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie*, Bruxelles, 1966.
4. G. A. Sotiriou, *Τὰ Βυζαντινὰ Μνημεῖα τῆς Κύπρου*, Athènes, 1935.
5. A. Stylianos - J. A. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964.

##### Revue du pays

1. *Ἀπόστολος Βαρνάβας*, Nicosie.
2. *Κυπριακαὶ Σπουδαί*, Nicosie.
3. *Report of the Department of Antiquities*, Cyprus, Nicosie.

#### V. Pour les monuments en Asie Mineure

##### Livres

1. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce, I - II*, trois albums, Paris, 1925 - 1942.
2. G. Millet - D. Talbot Rice, *Byzantine Painting at Trebizond*, London, 1936.

3. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, I - III, Recklinghausen, 1967.
4. D. Talbot Rice, *The Church of Haghia Sophia at Trebizond*, Edinburgh, 1968.
5. N. et M. Thierry, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1963.
6. Th. Wiegand, *Milet, III/I, Der Latmos*, Berlin, 1913.

## VI. Pour les monuments en Géorgie

### Livres

1. G. Abramashvili, *The Cycle of David Garejeli in Georgian Mural Painting*, Tbilisi, 1972.
2. N. Alašvili-G. Alibegašvili - A. Vol'skaja, *Rospisi hudožnika Tevdore v Verhnej Svanetii*, Tbilisi, 1966.
3. G. Alibegašvili, *Četiri portreta carici Tamari*, Tbilisi, 1957.
4. Š. Amiranašvili, *Istorija gruzijskoj monumental'noj živopisi*, I, Sahelgami, 1957.
5. Š. Amiranašvili, *Istorija gruzinskogo iskusstva*, Moskva, 1963.
6. G. Gaprindašvili, *Ancient Monuments of Georgia: Vardzia*, Leningrad, 1975.
7. *Iskusstvo narodov SSSR*, 2, Moskva, 1973.
8. A. Vol'skaja, *Rospisi srednevekovih trapeznih Gruzii*, Tbilisi, 1974.

### Revue du pays

1. *Ars georgica*, Tbilisi.

## VII. Pour les monuments en Bulgarie

### Livres:

1. A. Boschkov, *Die bulgarische Malerei*, Recklinghausen, 1966.
2. I. Dujčev, *B'lgarsko srednovekovie*, Sofia, 1972.
3. A. Grabar, *L'église de Boïana*, Sofia, 1924.
4. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, I - II, Paris, 1928.
5. A. Grabar - K. Mijatev, *Bulgarie, Peintures murales du Moyen âge*, Paris, 1964.
6. K. Kr'stev - V. Zahariev, *Stara b'lgarska živopis*, Sofia, 1960.
7. N. Mavrodinov, *Starob'lgarskata živopis*, Sofia, 1945.
8. N. Mavrodinov, *Starob'lgarskoto izkustvo XI - XIII v.*, Sofia, 1966.
9. N. Mavrodinov, *Bojanskata c'rkva*, Sofia, 1972.
10. L. Mavrodinova, *Stenopisite na c'rkvata Sv. Četirideset m'čenici v'v Veliko Trnovo*, Sofia, 1974.
11. L. Mavrodinova, *C'rkvata Sveti Nikola pri Melnik*, Sofia, 1975.
12. K. Mijatev, *Les peintures murales de Boïana*, Dresden, 1961.

### Revue du pays:

1. *Byzantinobulgarica*, Sofia.
2. *Izkustvo*, Sofia.
3. *Izvestija na Instituta za izobrazitelni izkustva*, BAN, Sofia.

## VIII. Pour les monuments en Albanie

### Livres

1. S. Adhami, *Monumente të kultures ne Shqipëri*, Tiranë, 1958.
2. D. Dharmo, *La peinture du Moyen âge en Albanie*, Tirana, 1975.



3. *Guide d'Albanie*, Tirana, 1958.
4. H. und H. Buschhausen, *Die Marienkirche von Apollonia in Albanien*, Wien, 1976.

#### Revue du pays

1. *Buletin i Universiteti shtetëror të Tiranës*, seria shkencat shoqërore, Tirana.
2. *Monumentet*, Tirana.
3. *Studia albanica*, Tirana.
4. *Studime historike*, Tirana.

### IX. Pour les monuments en Yougoslavie

#### Livres

1. V. J. Djurić, *Sopoćani*, Leipzig, 1967.
2. V. J. Djurić, *Die byzantinische Fresken in Jugoslawien*, München, 1975.
3. A. Grabar - T. Velmans, *Gli affreschi della chiesa di Sopoćani*, Milano, 1965.
4. L. Hadermann-Misguich, *Kurbino*, I - II, Bruxelles, 1975.
5. R. Hamann - Mac Lean - H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963.
6. M. Kašanin - Dj. Bošković - P. Mijović, *Žiča*, Beograd, 1969.
7. D. Koco - P. Miljković-Pepk, *Manastir*, Skopje, 1958.
8. S. Mandić, *Drevnik*, Beograd, 1975.
9. P. Mijović, *Menolog*, Beograd, 1973.
10. G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie*, I - IV, Paris, 1954, 1957, 1962, 1969.
11. A. Nikolovski - D. Kornakov - K. Balabanov, *Spomenici na kultura vo SR Makedonija*, Skopje, 1971.
12. D. Panić - G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Beograd, 1975.
13. V. R. Petković, *La peinture serbe du Moyen âge*, I - II, Beograd, 1930, 1934.
14. V. R. Petković, *Pregled crkvenih spomenika kroz provesnicu srpskog naroda*, Beograd, 1950.
15. S. Radojčić, *Majstori starog srpskog slikarstva*, Beograd, 1955.
16. S. Radojčić, *Staro srpsko slikarstvo*, Beograd, 1966.
17. S. Radojčić, *Geschichte der serbischen Kunst von den Anfängen bis zum Ende des Mittelalters*, Berlin, 1969.
18. S. Radojčić, *Tekstovi i freske*, Novi Sad, s.d.
19. S. Radojčić, *Uzori i dela starih srpskih umetnika*, Beograd, 1975.
20. A. Stojaković, *Arhitektonski prostor u slikarstvu srednjovekovne Srbije*, Novi Sad, 1970.
21. D. Talbot Rice - S. Radojčić, *Yougoslavie, Fresques médiévales*, Paris, 1955.
22. *Umjetnost na tlu Jugoslavije od praistorije do danas*, Sarajevo, 1971.
23. La série des petites monographies sous le titre *L'ancien art yougoslave*, éd. "Yougoslavie", Beograd.

#### Revue du pays

1. *Kulturno nasledstvo*, Skopje.
2. *Saopštenja*, Beograd.
3. *Starinar*, Beograd.
4. *Žbornik radova Vizantološkog instituta*, Beograd.

5. *Žbornik za likovne umetnosti*, Novi Sad.
6. *Žbornik za žastitu spomenika kulture*, Beograd.
7. *Žograf*, Beograd.

## X. Pour les monuments en Russie

### Livres

1. *Istorija russkogo iskusstva*, red. I. E. Grabar - V. S. Kemenev - V. N. Lazarev, I - II, Moskva, 1953 - 1954.
2. V. N. Lazarev, *Iskusstvo Novgoroda*, Moskva-Leningrad, 1947.
3. V. N. Lazarev, *Freski Staroj Ladogi*, Moskva, 1960.
4. V. N. Lazarev, *Russkaja srednevekovnaja živopis, Stat'i i issledovanija*, Moskva, 1970.
5. V. N. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, London, 1966 (éd. russe: *Drevnerusskie mozaiki i freski*, Moskva, 1973, avec la bibliographie plus récente).

### Revues du pays

1. *Drevnerusskoe iskusstvo*, Moskva.
2. *Ežegodnik Instituta istorii iskusstv*, AN SSSR, Moskva.
3. *Pamjatniki kul'tury*, AN SSSR, Moskva.
4. *Soobščeniia Instituta istorii iskusstv*, AN SSSR, Moskva.

## XI. Pour les monuments en Italie

1. G. Agnello, *Le arti figurative nella Sicilia bizantina*, Palermo, 1962.
2. F. Bologna, *La pittura delle origini*, Firenze, 1962.
3. D. Della Barba Brusin - G. Lorenzoni, *L'arte del Patriarcato di Aquileia*, Padova, 1968.
4. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, London, 1949.
5. O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München, 1968.
6. E. Kitzinger, *I mosaici di Monreale*, Palermo, 1960.
7. G. Matthiae, *Pittura romana del Medioevo*, I - II, Roma, 1965.
8. G. Matthiae, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, I - II, Roma, 1967.
9. G. Matthiae, *Gli affreschi di Grottaferrata e un'ipotesi cavalliniana*, Roma, 1970.
10. A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche Pugliesi*, I - II, Roma, 1939.
11. O. Morisani, *Bizanzio e la pittura cassinese*, Palermo, 1955.
12. O. Morisani, *Gli affreschi di S. Angelo in Formis*, Cava dei Tireni-Napoli, 1962.
13. W. Oakeshott, *Die Mosaiken von Rom*, Leipzig, 1967. —
14. *Pitture murali nel Veneto e tecnica dell'affresco*, Venezia, 1960.
15. N. Rasmo, *Affreschi medioevali Atesini*, Venezia, s. d.
16. *Le chiese rupestri di Matera*, éd. La Scaletta, Roma, 1966.
17. *Venezia e Bizanzio*, Venezia, 1974.
18. J. Wettstein, *Sant' Angelo in Formis et la peinture médiévale en Campanie*, Genève, 1960.

LYDIE HADERMANN - MISGUICH

*LA PEINTURE MONUMENTALE TARDO-COMNÈNE  
ET SES PROLONGEMENTS AU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE*



## LA PEINTURE MONUMENTALE TARDO-COMNÈNE ET SES PROLONGEMENTS AU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

**Lydie Hadermann-Misguich / Bruxelles**

(PL. XXI - XXV)

Plusieurs congrès d'études byzantines ont contribué, par des rapports et des co-rapports de grande valeur, à approfondir la connaissance de l'art du XIII<sup>e</sup> siècle. Ce fut le cas de celui de Munich en 1958 au cours duquel le rapport de O. Demus, sur l'origine du style des Paléologues a situé les peintures de la seconde moitié du siècle dans un contexte nouveau<sup>1</sup>. Le congrès d'Ohrid, en 1961, a donné lieu à de fructueux échanges d'idées sur la peinture en Macédoine aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles, thème du rapport principal de V. Lazarev et des rapports complémentaires de O. Demus, S. Pélékanidis et Sv. Radojčić<sup>2</sup>. La Macédoine étant en 1961 encore une des principales sources d'information sur la peinture du XII<sup>e</sup> siècle, celle-ci se trouvait, par les travaux de ces deux congrès, liée à ses antécédents et à ses prolongements. La communication de A.H.S. Megaw, à ce même congrès d'Ohrid, doit également être rappelée; elle est, en effet, une des premières présentations d'un panorama de la peinture chypriote du XII<sup>e</sup> siècle; or l'île de Chypre est, avec la Grèce, un des pays qui, au cours de ces dernières années, a le plus élargi le domaine connu de la peinture monumentale comnène et tardo-comnène<sup>3</sup>.

Le symposium qui a eu lieu à Sopoćani en septembre 1965 et le pre-

1. O. Demus, Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei, *Berichte zum XI. Internationalen Byzantinisten-Kongress, München 1958*, Munich, 1958, IV, 2, 63.

2. V. Lazarev, živopis XI - XII vekov v Makedonii, *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès international d'Études byzantines (Ohrid 10 - 16 septembre 1961)*, Belgrade, 1963, I, 105 - 134; O. Demus, Rapport complémentaire, *ibidem*, 341 - 349; S. Pélékanidis, Rapport complémentaire, *ibid.*, 351 - 355; S. Radojčić, Rapport complémentaire, *ibid.*, 357 - 361.

3. A. H. S. Megaw, Twelfth century frescoes in Cyprus, *ibidem*, III, Belgrade, 1964, 257 - 266.

mier congrès international d'études chypriotes qui s'est tenu à Nicosie en septembre 1969 ont, par leurs centres d'intérêt mêmes, suscité plusieurs communications ayant trait à la peinture de la fin du XIIe siècle ou à ses prolongements au XIIIe siècle<sup>4</sup>.

En outre, la découverte, la restauration ou la publication de monuments tardo-connènes ont apporté des révélations ou ont donné lieu à de nouvelles synthèses<sup>5</sup>. Dans les ouvrages généraux aussi, la peinture du XIIe siècle a acquis une importance particulière<sup>6</sup>.

Le co-rapport dont j'ai eu l'honneur d'être chargée va tenter de faire le point des connaissances actuelles sur la peinture monumentale byzantine de la seconde moitié du XIIe siècle en suivant deux voies. Selon

4. *L'Art byzantin du XIIIe siècle, Symposium de Sopoćani 1965*, Belgrade, Faculté de Philosophie, 1967. Pour notre propos, voir plus spécialement: S. Dufrenne, L'enrichissement du programme iconographique dans les églises byzantines du XIIIe siècle, 35 - 46; T. Velmans, Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter, 47 - 58; M. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIIIe siècle en Grèce, 59 - 74; P. Miljković-Peppek, Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIIIe siècle, 189 - 196. Dans les *Πρακτικά τοῦ Πρώτου Διεθνoῦς Κρητολογικοῦ Συνεδρίου*, Nicosie, 1972: H. Grigoriadou, Affinités iconographiques de décors peints en Chypre et en Grèce au XIIe siècle, 37 - 41; L. Hadermann-Misguich, Fresques de Chypre et de Macédoine dans la seconde moitié du XIIe siècle, 43 - 49; A. Papageorgiou, Ἰδιόζουσαι βυζαντινὰ τοιχογραφία τοῦ XIII αἰῶνος ἐν Κύπρῳ, 201 - 212.

5. Les monographies seront citées en note à propos de chaque monument. Outre les études mentionnées dans les notes précédentes, voir également: O. Demus, Studien zur byzantinischen Buchmalerei des 13. Jahrhunderts, *JÖBG*, 9 (1960), 77 - 89; L. Hadermann-Misguich, Tendances expressives et recherches ornementales dans la peinture byzantine de la seconde moitié du XIIe siècle, *Byzantion*, 35 (1965), 429 - 448; R. Ljubinković, La peinture murale en Serbie et en Macédoine aux XIe et XIIe siècles, *IX Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1962, 405 - 441; G. Mathiae, Sulle origini della pittura paleologa, *Riv. Ist. Naz. d'archeologia e Storia dell'Arte* N.S. 18 (1971), 101 - 179. K. M. Swoboda, In den Jahren 1950 bis 1961 erschienene Werke zur byzantinischen und weiteren ostchristlichen Kunst, *Kunstgeschichtliche Anzeigen*, Neue Folge, 5, 1961 - 1962, 9 - 183, Das 12. Jahrhundert, 88 - 132; D. Talbot Rice, *The Twelfth Century Renaissance in Byzantine Art, An inaugural lecture delivered in the University of Hull on 28 October 1964*, University of Hull Publication, 1965; *Id.*, *Byzantine Painting, The Last Phase*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1968, 9 - 37; K. Weitzmann, Eine spätkommenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts, *Festschrift für Herbert von Einem zum 16. Februar 1965*, Berlin, Gebr. Mann, 1965, 299 - 312.

6. On trouvera les grandes lignes d'évolution de la peinture des XIIe et XIIIe siècles ainsi qu'une étude succincte et une bibliographie détaillée de la plupart des monuments envisagés ici dans: V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, Einaudi, 1967, 192 - 352. Pour une bibliographie de l'art tardo-connène dans les ouvrages

la première, les principaux monuments de cette époque seront classés de manière à retracer l'évolution stylistique de cette peinture en courants principaux et en tendances marginales. Les oeuvres du XIII<sup>e</sup> siècle où fleurit encore l'esthétique du XII<sup>e</sup> seront également analysées. Selon la seconde voie, les grandes innovations et les particularités de l'art tardo-comnène seront mises en évidence, tant du point de vue stylistique que du point de vue iconographique.

# I. ÉVOLUTION ET PROLONGEMENTS DU STYLE TARDO-COMNÈNE

Retracer l'évolution stylistique de la peinture tardo-comnène demanderait presque un retour aux sources c'est-à-dire, en partie, à l'art du temps de Basile II. Ce serait ici hors de propos et de mesure mais on peut néanmoins indiquer que plusieurs caractéristiques de l'esthétique de la fin du XII<sup>e</sup> siècle ont déjà été exploitées par les peintres des alentours de l'an 1000 : que l'on pense au traitement des éléments de l'environnement en échos à la figure humaine, au déploiement de certaines architectures, aux recherches de perspective, aux draperies reliant des architectures figurées, aux personnages dont les attitudes présentent des pivotements contrariés, aux visages de profil, ou, de façon plus générale, à la stylisation linéaire comme moyen d'expression. Ce sont là des éléments que l'on trouve, notamment, dans le *Ménologe* de Basile II, qui disparaîtront ou se raréfieront au cours des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles pour s'affirmer à nouveau pendant la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle et devenir des particularités de peintures aussi représentatives que celles de Nerezi, Monreale, Kurbinovo ou Lagoudéra.

Si l'on veut cerner les choses de très près, c'est-à-dire ne pas faire entrer en ligne de compte les monuments des deux premiers tiers du XII<sup>e</sup> siècle dans lesquels se forme l'esthétique tardo-comnène, le point de départ qui s'impose est le moment où la tension ligne-volume devient aiguë. C'est, en effet, cette tension — dont le paroxysme est atteint dans les années 1180 - 1200 — qui singularise à mon sens, le plus profondément ce mouvement artistique dont les manifestations sont encore abondantes tout au long du classique XIII<sup>e</sup> siècle.

Les fresques de Saint-Pantéléimon de Nerezi, exécutées dans l'église édifiée en 1164 pour le prince Alexis Ange Comnène, peuvent être

généraux, voir : L. Hadermann - Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éditions de Byzantion, 1975, 26, n. 23 (sera abrégé en : *Kurbinovo*).

considérées comme le premier chef-d'œuvre de l'esthétique tardo-comnène<sup>7</sup>. Leur analyse laisse déjà apparaître ce qui caractérisera les meilleures réalisations du dernier tiers du siècle. Héritières de toutes les tendances d'humanisation de l'art religieux qui se faisaient jour depuis la fin du XI<sup>e</sup> siècle, les peintures de Nerezi les traduisent en un style où s'équilibrent de manière unique la retenue du classicisme et la vigueur de l'expression. Du point de vue formel, cette polarité se retrouve dans l'association, le mélange ou, parfois, l'opposition, typiques pour cet ensemble, de modelé et de graphisme. Alors que les artistes des années 1180 - 1200 enchâsseront souvent des formes modelées dans une structure graphique, les peintres de Nerezi usent des deux moyens d'expression de manière moins stricte et moins systématique; ils les dosent selon leur propre tempérament et leur qualité. Si le Thrène et la Descente de croix, panneaux justement célèbres, réalisent quant au fond et à la forme un équilibre que l'on pourrait qualifier de classique, d'autres morceaux, comme la Communion des apôtres, montrent une élongation des corps, une complication des attitudes et, surtout, une inquiétude des lignes (pl. XXI. 1) que ne désavoueraient pas les artistes de la fin du siècle ou leurs continuateurs du XIII<sup>e</sup> siècle (pl. XXI. 2).

Les visages peints à Nerezi reçoivent, en général, sur le modelé des tons chair, une finition graphique au tracé nerveux et hardi (pl. XXII. 3). Les uns, pourtant, comme celui de Damien, doivent presque toute leur structure au graphisme, qu'il s'agisse des traits rendus en brun et rouge, des rehauts linéaires clairs ou des "griffes" rouges traduisant les ombres ou la carnation des joues. D'autres, comme celui de Nicolas, sont davantage conçus en fonction de volumes isolés assez subtilement modelés, tandis que dans d'autres encore, tel celui de saint Tryphon, un modelé global, sous-jacent au graphisme, traduit la plénitude de la jeunesse. Les "griffes" rouges des joues et des cous s'inscrivent dans une tradition attestée déjà vers 1120 dans la peinture constantinopolitaine par les panneaux de Jean II et d'Alexis. Tout comme dans les manuscrits du temps de Jean II, on trouve d'ailleurs à Saint-Pantéléimon, à côté de visages aux traits classiques, d'autres à la structure assez grossière, aux traits rudes, presque caricaturaux<sup>8</sup>.

7. Pour chacun des ensembles étudiés, le lecteur est invité à se reporter à la bibliographie donnée dans les deux publications mentionnées ci-dessus. Ne seront citées ici que les études de base ou les monographies récentes. Pour Nerezi: P. Miljković-Pepk, *Nerezi*, Belgrade, Jugoslavija, 1966.

8. Voir, par exemple, des personnages secondaires, ou même des anges, dans les



Le raffinement des couleurs employées à Nerezi et, surtout, la multiplication des tons pour rendre des nuances nouvelles doivent être soulignés. En effet, outre le système à trois tons d'une même gamme, répandu dans toute la peinture byzantine, on rencontre, dans ce monument, de nombreuses combinaisons où les ombres et les lumières ont d'autres couleurs que le ton de base mais aussi des associations audacieuses de quatre, voire cinq tons. Tout en témoignant d'une réussite exceptionnelle, les fresques de Nerezi s'inscrivent, ici encore, dans la ligne générale d'évolution de la peinture du XII<sup>e</sup> siècle. Nous reprendrons ce point ultérieurement.

Le système du paysage faisant "écho" à la figure humaine a été appliqué, dans cet ensemble, avec une particulière sensibilité.

Les travaux récents de restauration exécutés dans l'église de la Vierge Éléousa à Veljusa ont révélé des fragments de fresques de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle dont l'attribution à l'atelier de Nerezi, suggérée par P. Miljković-Peppek, me paraît tout à fait fondée. Le visage du Christ, surtout, présente dans chacun de ses traits et particulièrement dans le dessin des arcades sourcilières et du nez d'étroites similitudes avec les visages les plus caractéristiques de Nerezi, comme celui de saint Pantéléimon ou de Joseph dans la Présentation au Temple<sup>9</sup>.

La peinture de Nerezi contient tous les ferments d'avenir: la subtilité de son modelé annonce la tendance majeure de l'art du XIII<sup>e</sup> siècle et l'envolée de son graphisme fait présager l'éloquence linéaire des réalisations tardo-comnènes les plus typiques. L'humanisation de son expression indique la nouvelle orientation de la peinture byzantine.

Dans la plupart des monuments du dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle, la conquête du volume restera une chose acquise et dans beaucoup de cas même celui-ci sera plus accentué qu'il ne l'est à Saint-Pantéléimon.

Déjà dans les fresques réalisées après 1168 pour Étienne Nemanja à Djurdjevi Stupovi (les Piliers ou les Tours de saint Georges), près de Novi Pazar, les éclairages sont généralement plus contrastés, les volumes plus accusés tandis que les accents linéaires ont une véhémence nouvelle.

Homélies de Jacques de Kokkinobaphos (Vatican gr. 1162 et Paris gr. 1208), dans les Évangiles Urbain gr. 2 et Paris gr. 75, etc.

9. P. Miljković-Peppek, Les monuments nouvellement découverts dans l'architecture et dans la peinture en Macédoine du XI<sup>e</sup> au XIV<sup>e</sup> siècle, *Patrimoine culturel et historique dans la R.S. de Macédoine*, XII (Pat. cult. V), 1973, 5 - 7, 15, fig. 15 - 16.

Les jeux de courbes et de contre-courbes connaissent une faveur certaine<sup>10</sup>.

Les peintures de Saint-Georges de Staraia Ladoga se situent dans le même mouvement, surtout en ce qui concerne l'éclairage et le relief des visages; dans les draperies, néanmoins, les effets recherchés sont plus décoratifs, l'expression est moins directe et les droites jouent un rôle beaucoup plus important. V. Lazarev a daté cet ensemble des environs de 1167. Il pourrait être plus tardif<sup>11</sup>. Dans l'île de Gotland, à Garde et à Källunge, subsistent des fragments de décorations murales de très belle qualité. Il faut probablement les rattacher à un atelier du nord de la Russie; les liens avec Staraia Ladoga ont été plus précisément évoqués<sup>12</sup>. Leur appartenance à la *koinè* tardo-connène est évidente, des comparaisons nombreuses pouvant s'établir, notamment avec les fresques de la crypte d'Aquilée<sup>13</sup>.

Dans les années 1160, sous le règne de Guillaume Ier (1154 - 1166), on compléta les mosaïques de la Chapelle Palatine de Palerme; les trois nefs furent alors décorées. Dans le transept sud, le Baptême, la Transfiguration, la Résurrection de Lazare et l'Entrée à Jérusalem attestent un changement de programme et de style par rapport aux scènes de l'enfance du Christ qui les surmontent et qui datent des environs de 1143. O. Demus a rapproché ces quatre panneaux, et quelques autres, de la voûte du choeur de Cefalu et des productions du temps de Guillaume Ier<sup>14</sup>. On y trouve, en effet, une plus grande schématisation des formes, entre autres dans les draperies où les courbes se fragmentent et se hérissent comme des épis. Ce schéma qui se forme dès l'aube du XIIe siècle est employé de manière plus sèche et plus abondante à partir des années 60. Même à Nerezi il est fréquent. Dans ces mosaïques de Palerme, la ligne prévaut sur le volume.

10. G. Millet, *La peinture du Moyen âge en Yougoslavie (Serbie, Macédoine, Montenegro)*, I, Paris, de Boccard, 1954, pl. 22 - 30.

11. V. Lazarev, *Freski Staroj Ladogi*, Moscou, 1960. O. Demus, notamment, serait pour une date plus proche de la fin du XIIe s. (*JÖBG*, 16, 1967, 356); de même, K. M. Swoboda, *op.cit.*, 114.

12. A. Cutler, Garda, Källunge and the Byzantine tradition on Gotland, *The Art Bulletin*, 51 (1969), 257 - 266.

13. Comparer, par exemple, y compris dans les détails anatomiques, les jeunes saints martyrs de l'arc occidental de Garde (Cutler, fig. 3) avec une figure semblable de la crypte d'Aquilée (O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, Munich, Hirmer, 1963, fig. 62).

14. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, Routledge & Kegan Paul, 1949, 25 - 90; 48 - 54.

La tension ligne-volume caractérise l'esthétique de la plupart des réalisations du dernier tiers du XII<sup>e</sup> siècle. L'équilibre ou le déséquilibre entre les deux facteurs est générateur de grandes différences d'esprit entre des oeuvres relevant de prototypes semblables. Sans vouloir trop généraliser les choses et en soulignant immédiatement qu'un même ensemble participe parfois de tendances diverses, on peut répartir les oeuvres de la fin du siècle en trois groupes: le premier réunit les créations dans lesquelles la tension ligne-volume est maximale, c'est-à-dire, en général, des peintures dont la force expressive est puissante (comme par exemple à Pérachorio, Monreale et Kurbinovo); un second groupe marque le triomphe de l'élégance du graphisme sur un modelé plus discret (notamment à l'Évangélistria de Géraki, à Lagoudéra ou dans le bēma de Saint-Néophyte à Paphos); enfin, un groupe plus restreint comprend des peintures où le modelé l'emporte sur la ligne (ainsi à Bažkovo, Samari ou Saint-Démétrius de Vladimir). Cette division, dont les cloisons doivent rester perméables vu le danger que présente la classification d'oeuvres d'art, souligne la complexité de l'esthétique tardo-comnène dont les nuances sont grandes au sein d'une très réelle *koinè*. En opposant les fresques de Kurbinovo à celles de Lagoudéra il ne faut jamais perdre de vue qu'elles sont d'abord unies dans un même et vaste courant esthétique.

Les fresques des Saints-Apôtres de Pérachorio, à Chypre — dont la datation est encore assez flottante: 1160 - 80 — inaugurent la série d'oeuvres dans lesquelles la tension ligne-volume est particulièrement forte: leur graphisme est typiquement tardo-comnène; leur modelé est de ceux que l'on a tendance à considérer comme caractéristique du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>15</sup>. Dans les draperies, des formes "lisses" aux éclairages contrastés semblent comprimées par un réseau linéaire de tracé vigoureux. Le dynamisme du dessin se retrouve dans les attitudes des personnages: même lorsque celles-ci sont spécialement compliquées, comme dans l'Ascension, où se rencontrent les pivotements chers aux artistes de la fin du siècle, les figures ne s'étiolent pas, elles ne perdent pas leur cohérence. Ceci, allié à un canon relativement trapu pour l'époque, confère au style de cet ensemble un caractère plus "baroque" que "maniériste" si l'anachronisme de ces termes peut s'appliquer aux recherches stylistiques des peintres du XII<sup>e</sup> siècle. Comme souvent à

15. A. H. S. Megaw et E. J. W. Hawkins, *The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its frescoes*, *DOP*, 16 (1962), 277 - 348.

l'époque, la palette est plus sombre que dans les monuments du début du siècle.

A Castoria, en Macédoine grecque, les fresques réalisées par le Maître "A" des Saints-Anargyres et celles de Saint-Nicolas Kasnitzis s'inscrivent dans le même courant (pl. IV.9).

Dans la première église, plusieurs artistes ont travaillé. Les deux principaux ont été désignés par S. Pélékanidis comme "A" et "B"<sup>16</sup>. Le peintre "B" a exécuté, en un style sec, sans élégance et quelque peu populaire, le décor des parties hautes et les premières scènes évangéliques de la nef centrale mais, pour des raisons inconnues, son oeuvre a été poursuivie par "A" qui a réalisé la majorité des fresques des Saints-Anargyres, probablement vers 1180. De nombreux indices peuvent faire identifier ce peintre comme le futur Maître de Kurbinovo (1191)<sup>17</sup>. A Castoria, il existe, dans son style, une opposition entre un certain classicisme, apparent notamment dans les visages, parfois dans les proportions, et la fougue d'un tempérament qui s'exprime par de grands envols de draperies, des mouvements violents et un espace saturé. La tension ligne-volume est intense. Comme à Pérachorio, les plis bouillonnants, dont l'achèvement se gonfle en "corolle" ont une densité nouvelle, presque sculpturale.

A Saint-Nicolas Kasnitzis, les procédés stylistiques sont comparables mais l'esprit général est différent: il s'agit d'un art plus serein dans lequel les formules de l'époque, tel l'allongement des proportions ou l'agitation des draperies, sont, sauf exception, soumises à une expression plus classique<sup>18</sup>.

Les mosaïques exécutées dans les années 1180 - 90 pour la cathédrale fondée par le roi de Sicile Guillaume II, à Monreale, représentent le plus vaste et le plus prestigieux ensemble de peintures tardo-comnènes encore conservé<sup>19</sup>. Comparées à celles de la Chapelle Palatine de Palerme, dont elles s'inspirent en grande partie, les mosaïques de Monreale témoignent surtout de la conquête du volume et d'un certain espace liée à des progrès de la stylisation linéaire. L'individu comme le groupe y

16. S. Pélékanidis, *Καστοριά, I, Βυζαντινὰ τοιχογραφία*, Salonique, Ἑταιρεία Μακεδονικῶν Σπουδῶν, 1953, pl. 1 - 42; *Id.* I più antichi affreschi di Kastoria. *XI Corso di cultura*, Ravenne, 1964, 351 - 366, 355; A. K. Orlandos, *Tὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριάς*, *ABME*, 4 (1938), 10 - 60.

17. *Kurbinovo*, chap. V, 563 - 584.

18. Orlandos, *ABME*, 4 (1938), 137 - 146. Pélékanidis, *Καστοριά*, pl. 43 - 62.

19. O. Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 91 - 177; E. Kitzinger, *I Mosaici di Monreale*, Palerme, Flaccovio, 1960.

ont non seulement leur propre masse mais ils s'inscrivent dans un espace pictural où plusieurs tentatives sont faites pour évoquer la profondeur. En même temps, la ligne a pris une valeur expressive accrue; elle enserme les parties modelées, elle crée un dynamisme qui se répercute de la forme isolée à l'ensemble de la composition. Tout est jeu de correspondances entre les lignes, les formes et les couleurs, entre la figure humaine et les éléments de l'environnement. L'esthétique de la fin du XIIe siècle a atteint à Monreale un de ses plus hauts sommets.

La mosaïque de la Pentecôte dans l'abbatiale de Grottaferrata date probablement des dernières années du siècle et se rattache au même courant stylistique<sup>20</sup>.

Le Maître de Kurbinovo était, semble-t-il, parvenu à la plénitude de son art lorsqu'il décora, en 1191, l'église de Saint-Georges près du lac de Prespa, non loin d'Ohrid<sup>21</sup>. La dualité que l'on peut déceler dans son style aux Saints-Anargyres de Castoria s'est, à Kurbinovo, presque totalement résolue et l'artiste paraît avoir trouvé une forme d'expression correspondant à son tempérament. Par là-même, il a donné une force réelle aux formules les plus standardisées ou les plus sophistiquées de son époque; il les a faites siennes en leur imprimant la marque de son écriture qui est cohérente et concertée. Celle-ci s'exprime souvent par des courbes cambrées, des mouvements freinés ou contrariés dont on retrouve les structures aussi bien dans le dessin d'un plis, l'envol d'une draperie, l'inflexion d'un corps que dans le profil d'une colline ou le rythme d'une composition. L'espace, chaotique à Castoria, est clarifié, rigoureusement organisé à Kurbinovo. Les gestes et les attitudes sont plus simples et moins violents mais l'expression des sentiments, surtout ceux de douleur, est d'une grande acuité, tant chez le maître que chez ses collaborateurs. Certains visages sont d'une particulière sensibilité (pl. XXII. 4). Par rapport à ce qu'elle était à Castoria, la palette du peintre est devenue plus riche dans les associations de tons mais plus austère dans les teintes de base.

Il semble à peu près certain qu'avant d'oeuvrer aux Saints-Anargyres et à Saint-Georges le Maître de Kurbinovo ait eu des contacts avec l'atelier de Nerezi<sup>22</sup>.

20. G. Matthiae, I mosaici dell'Abbazia di Grottaferrata, *Rendiconti della pontificia Accademia di Archeologia*, 42 (1970), 267 - 282.

21. R. Ljubinković, Stara crkva sela Kurbinova, *Starinar*, 15 (1940), 101 - 123; A. Nikolovski, *Les fresques de Kurbinovo*, Belgrade, Jugoslavija, 1961; L. Hadermann-Misguich, *op. cit.*

22. *Kurbinovo, passim* et particulièrement 341 - 392; 551 - 562; 586 - 587.

Dans un contexte plus large géographiquement et plus étroit chronologiquement, les fresques de Kurbinovo s'inscrivent dans la ligne stylistique des mosaïques de Monreale. Les nombreux rapprochements que l'on peut établir entre les deux ensembles marquent l'appartenance à un même courant dont la source ne pouvait être que Constantinople. Mais à Kurbinovo la tension ligne-modelé est maximale, les canons sont très allongés, la stylisation des formes atteint un point extrême. L'intensité des déformations n'est soutenable que parce que celles-ci semblent naître d'une vitalité interne. On est à la limite de ce que le XII<sup>e</sup> siècle pouvait engendrer dans son processus de complication et de raffinement sur les structures classiques (pl. XXIII. 5).

A ce groupe de peintures, dans lequel la stylisation linéaire est dynamique et expressive et le modelé vigoureux, on peut encore rattacher le cycle de la Passion des apôtres peint au dessus du diaconicon de Sainte-Sophie d'Ohrid, le Baptême du narthex de la Mavriotissa de Castoria, les images de Pierre et de Paul conservées aux monastères de Ravdouchou et de Vatopédi (1197 - 8), à l'Athos, ainsi que les fresques de l'atrium de Sant'Angelo in Formis, de la crypte de la cathédrale d'Aquilée, de la grotte de Yediler à Latmos, des églises de l'Annonciation d'Arkazhi (v. 1189) et du Sauveur de Nereditsa (1199) près de Novgorod<sup>23</sup>. En général, dans ces oeuvres contemporaines du décor de Kurbinovo ou de peu postérieures, le graphisme des chairs a tendance à s'accroître. Comme dans plusieurs peintures "conservatrices" de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, on y trouve fréquemment, par exemple, une forme en rognon, presque fermée qui cerne les pommettes des personnages plus âgés. On peut encore signaler que l'allongement des proportions est assez généralisé mais que les peintures de Spas Nereditsa se singularisent, au contraire, par des figures fort trapues.

Il convient de réserver une place spéciale aux plus anciennes fresques du monastère de Saint-Jean Théologien, à Patmos, celles de la chapelle

23. P. Miljković-Peppek, *Matériaux sur l'art macédonien du Moyen âge II, Le cycle de la passion des apôtres à Sainte-Sophie d'Ohrid*. Publication du Musée archéologique de Skopje. Recueil des Travaux 1959 - 1961, Skopje, 1961; N. K. Moutsopoulos, *Καστοριά, Παναγία ή Μανιώτισσα*, (en grec, avec un long résumé en anglais), Athènes, Φίλοι βυζαντινών Μνημείων και 'Αρχαιοτήτων Νομού Καστοριάς, 1967, pl. 49; V. Lazarev, *Storia della Pittura Bizantina*, fig. 340 - 341, 354 - 355; R. Valland, *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance*, Paris, de Boccard, 1963. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, 3 vol., Recklinghausen, Aurel Bongers, 1967; III, fig. 544 - 550; V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*, Londres, Phaidon, 1966, fig. 92 - 108.

de la Vierge datées par A.C. Orlandos de 1185-90<sup>24</sup>. Dans ces oeuvres, en effet, la tension graphisme-modelé réside non seulement dans les procédés de construction des formes mais également dans la différence d'esprit entre les draperies et les carnations (pl. XXIV. 7). Les premières s'inscrivent dans la ligne générale tracée plus haut: des formes modelées et éclairées y sont enchâssées dans un réseau linéaire dont la particularité est néanmoins de contenir beaucoup plus de droites que de courbes. Même dans les morceaux de bravoure, comme le pan de l'himation d'Abraham dans la Philoxénie, l'artiste de Patmos renonce aux plis ondoyants du grand courant tardo-comnène. Dans le rendu des carnations, surtout des êtres jeunes, il arrive à une douceur et une rondeur de modelé annonçant les meilleures oeuvres du XIII<sup>e</sup> siècle. Le dessin des traits du visage, les "griffes" rouges des joues et le tracé des rehauts clairs pour cerner les muscles appartiennent, eux, à l'esthétique tardo-comnène.

L'opposition entre les visages et les draperies est particulièrement accusée à Patmos mais il s'agit là d'un phénomène assez général dans les peintures qui marquent la transition vers le nouveau style du XIII<sup>e</sup> siècle: le graphisme abandonne en dernier lieu le domaine des plis.

Dans le second groupe que nous avons établi, graphisme et modelé continuent à jouer un rôle concurrentiel mais la tension formelle est moins importante, les volumes sont relativement plus indépendants du réseau linéaire. Il s'agit souvent d'un art plus serein, peut-être plus classique, même si l'on y trouve les schémas tardo-comnènes les plus compliqués.

On peut envisager dans cette optique les fresques récemment restaurées de l'Évangélistria de Géraki; ces peintures de qualité ont été datées des années 1170 - 80<sup>25</sup>. L'élégance y prime l'expressivité, même dans la coupole où les enroulements circulaires sur les cuisses des anges et les plis ondoyants de leurs vêtements répondent aux formules mouvementées de l'époque. Ailleurs, pour les Évangélistes, par exemple,

24. A. K. Orlandos, *Ἡ ἀρχιτεκτονική καὶ αἱ βυζαντινὰι τοιχογραφίαι τῆς μονῆς τοῦ Θεολόγου Πάτμου*, Athènes, Académie d'Athènes, 1970 (avec une traduction abrégée en français), pl. 1 - 12, 25 - 60.

25. E. Counoupiotou, Γεράκι. Συντήρησις τοιχογραφιῶν, *Athens Annals of Archaeology*, IV, 2 (1971), 154 - 161; D. Mouriki, Αἱ διακοσμῆσεις τῶν τροῦλλων τῆς Εὐαγγελιστρίας καὶ τοῦ Ἁγίου Σώζοντος Γερακίου, *Ἀρχ. Ἐφ.*, Χρονικά, 1971, 1 - 7; M. Panayotidis, Les églises de Géraki et de Monenvasie, *XXII Corso di cultura sull'arte ravennate e bizantina*, Ravenna 1975, 335 - 355.

graphisme et modelé s'allient pour créer des figures d'une ampleur nouvelle malgré l'acuité de leur tracé (pl. II. 3).

Il en est de même à Saint-Hiérothée près de Mégare où la chute sophistiquée de certaines draperies et un graphisme accusé n'empêchent pas une plénitude générale des formes, un classicisme des proportions et des types<sup>26</sup> (pl. XXV. 10).

Dans l'île de Chypre, plusieurs peintures attestent une même détente de la facture allant de pair avec une expressivité moins directe; le modelé y est conçu de façon plus générale et le graphisme s'y superpose sans tension profonde. C'est notamment le cas dans le Thrène de l'église ruinée de la Panaghia Aphendrika, près de Koutsovendis où l'émotion est toute de retenue, où les mouvements violents sont bannis, même ceux des lignes<sup>27</sup>. Il en est également ainsi dans les plus anciennes fresques de Paphos et à Lagoudéra, bien que l'esprit de ces peintures soit différent.

La cellule de l'ermite Néophyte et le bēma de son église de la Sainte-Croix, à Paphos, ont été décorés en 1183 par Théodore Apsoudès et des collaborateurs<sup>28</sup>. Il semble bien qu'une partie au moins de cette équipe ait travaillé pour Léon Authentou à la Panaghia de Lagoudéra, en 1192<sup>29</sup>. Dans les deux monuments, les attitudes compliquées, les draperies bouillonnantes, les plissés recherchés et schématiques de la *koinè* tardocomnène sont exploités en un langage artificiel où se perd leur signification première. Ceci est particulièrement sensible à Lagoudéra où, parfois, les corps sont démesurément étirés (canon allant jusqu'à dix têtes), où les attitudes à pivotements contrariés peuvent atteindre la plus haute invraisemblance (prophètes et Ascension), où les schémas des draperies n'ont souvent plus de liens avec l'anatomie, où les formes

26. G. Lampakis, *Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce*, Athènes 1902, 76, fig. 145.

27. A. Papageorgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosie, 1965, pl. XV, 1.

28. C. Mango et E. J. W. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings, *DOP*, 20 (1966), 119 - 206.

29. A. Papageorgiou, Εἰκὼν τοῦ Χριστοῦ ἐν τῷ ναῷ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀρακος, *Κρητικά καὶ Σπουδαία*, 32 (1968), 45 - 55. Les derniers examens techniques pratiqués dans les deux monuments révèlent également de grandes parentés dans la façon d'y appliquer les enduits et les couleurs (D. C. Winfield, Reports on work at Monagri, Lagoudera and Hagios Neophytos, Cyprus 1969/70, *DOP*, 25 (1971), 259 - 264). Pour Lagoudéra, voir aussi: A. Stylianos, Αἱ τοιχογραφίαι τοῦ ναοῦ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀράκου, Λαγούδερά. Κύπρος, *Πεπραγμένα τοῦ 9' Διεθνoῦς Βυζαντινολογικοῦ Συνεδρίου* (Salonique 1953), Αἰθῆνες, 1955, 459 - 467. A. et J. Stylianos, *The Painted Churches of Cyprus*, Londres, Probsthain, 1964, 70 - 93.



les plus exacerbées se figent en effets décoratifs, où le signe du mouvement est indiqué mais le mouvement rarement exprimé (pl. XXIII. 6). Pourtant, plusieurs images, de très nombreux visages et les figures les plus statiques de cette église révèlent un classicisme étonnant. L'art de Lagoudéra atteint peut-être le point extrême du "maniérisme" de l'époque parce que les outrances de son expression ne semblent pas répondre à une vitalité interne mais sont l'effet d'une préciosité traduite par une technique impeccable et avec un grand raffinement de coloris.

Le retour à un certain classicisme que l'on a vu poindre à différents moments de cette fin du XII<sup>e</sup> siècle, s'affirme plus ouvertement dans quelques monuments représentant la troisième tendance stylistique de l'époque.

Les fresques de l'église-ossuaire de Bačkovovo, en Bulgarie, en sont un des meilleurs représentants. Leur appartenance à l'art tardo-comnène, déjà suggérée par A. Grabar en 1928, commence à être généralement admise. Mme Bakalova, qui vient de leur consacrer une thèse de doctorat, les considère comme contemporaines du décor de Djurdjevi Stupovi, c'est-à-dire des environs de 1170<sup>30</sup>.

La grande nouveauté des peintures de Bačkovovo est l'ampleur des formes, leur monumentalité dépouillée, même si, dans les détails, se révèle parfois un attachement aux formules "fin de siècle". Le modelé y domine: celui des visages qui préfigure les plus subtiles réalisations de Peč, de Mileševa, de Bojana et même de Sopoćani, celui des drapés dans lequel s'insère un graphisme élégamment sobre. Les expressions, les attitudes et les compositions équilibrées témoignent également d'une sérénité classique. Comme à Paphos un nom d'artiste a été conservé: celui de Jean Iviropoulos mais l'oeuvre est collective et dans un style volontairement unifié, comme c'est le cas la plupart du temps.

Dans l'église de la Zoodochos Pighi à Samari, se trouve un ensemble important de peintures où les formules linéaires tardo-comnènes se sont assagies, souvent même fortement réduites<sup>31</sup>. Le corps humain y a des proportions et des attitudes relativement classiques et les visages — ex-

30. E. Bakalova, *Les fresques de l'église-ossuaire de Bačkovovo. La peinture dans les terres bulgares aux XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles*, Sofia. Editions en langues étrangères, 1967. *Id.* Freski cerkvi grobnicy Bačkovskogo monastirja i vizantijskaja živopis XII veka, dans *Vizantijska Južnije slavjane e drevnjaja Rus Zapadnaja Evropa* (Volume d'hommage à V. N. Lazarev), Moscou 1973, 216 - 234.

31. H. Grigoriadou-Cabagnols, Le décor peint de l'église de Samari en Messénie, *CA*, 20 (1970), 177 - 196.

ception faite pour quelques figures âgées — y sont généralement traités avec une vigueur de modelé s'inscrivant dans le courant le plus novateur (pl. XXV. 9). Comme dans de nombreuses réalisations du premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle, la puissance du modelé n'exclut pas, pour souligner et enserrer celui-ci, l'emploi de quelques schémas graphiques.

Il faut inscrire dans la même veine les peintures, toujours admirables malgré leur usure, du Jugement dernier de Saint-Démétrius de Vladimir<sup>32</sup>. Dans cette église, construite par le très grécophile prince Vsevolod entre 1194 et 1195, artistes grecs et russes collaborèrent pour créer une oeuvre dans laquelle s'allient en une synthèse monumentale l'acuité d'un graphisme généralement simple et la rondeur du modelé. Celui-ci atteint une particulière délicatesse dans les têtes d'anges attribuées au maître grec, sur le côté sud de la grande voûte<sup>33</sup>. Dans les meilleures figures, comme celles des apôtres, le corps humain a retrouvé le rythme, les proportions et le volume de la tradition antique la plus pure. Les couleurs, bien que très effacées témoignent d'une grande originalité; les verts et les orange y ont quelque chose "d'acidulé".

\* \* \*

L'esthétique tardo-comnène, dont les effets sont peu perceptibles dans les derniers monuments envisagés, ne meurt toutefois pas à la fin du XII<sup>e</sup> siècle<sup>34</sup>. Sous des formes atténuées qu'elle avait déjà revêtues dans des peintures comme celles de Saint-Nicolas Kasnitzi à Castoria ou de la chapelle de la Vierge à Patmos, elle restera même dominante pendant le premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. C'est ce que l'on peut qualifier "d'art des environs de 1200", au sens large. Les différentes manifestations scientifiques qui ont eu lieu au Metropolitan Museum of Art de New York en 1970 ont mis en évidence l'importance de cette époque à "visage de Janus", pour reprendre l'expression de K. Weitzmann, tant à Byzance qu'en Occident<sup>35</sup>.

Les créations du tournant du siècle se caractérisent souvent par un

32. V. Plugin, *Frescoes of St Demetrius' Cathedral*, Léninegrad, Aurora, 1974.

33. V. Lazarev, *Old Russian Murals and Mosaics*, 85 fig. 63 à comparer avec fig. 64.

34. En plus des études citées dans les notes 1, 4 et 5, celles de S. Dufrenne, *Architecture et décor monumental d'art byzantin à l'époque de l'Empire latin de Constantinople (1204 - 1261)*, dans *Byzantinische Forschungen*, IV (1972), 64 - 75, et de M. Sotiriou, 'Η πρώτη παλαιολόγειος ἀναγέννησις εἰς τὰς χώρας καὶ τὰς νήσους τῆς Ἑλλάδος κατὰ τὸν 13ον αἰῶνα, *ΔΧΑΕ* (=volume d'hommage à G. Sotiriou) IV, (1964 - 65) [1966], 257 - 276, sont à consulter pour certains prolongements de l'art du XII<sup>e</sup> siècle au XIII<sup>e</sup>.

35. *The Year 1200: I, The Exhibition, II, A Background Survey, III, A Symposium*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1970, 1975.

certain dessèchement du style tardo-comnène. Lorsque les déformations des années précédentes sont encore en faveur, elles sont fréquemment traduites avec une dureté de lignes ou une rigidité des schémas qui leur fait perdre leur vitalité organique. C'est notamment le cas à Saint-Soson de Géraki, semble-t-il, dans l'église du Christ Antiphonitis près de Kalogrea, à Chypre, dans les fresques plus populaires exécutées après 1197 dans le naos de l'enkleistra de Paphos, à Chypre toujours, à la Mavriotissa de Castoria ou dans les "églises à colonnes" de Göreme<sup>36</sup>. Ce l'est partiellement aussi à Saint-Marc de Venise, malgré la qualité et le dynamisme de mosaïques comme celle de l'Ascension<sup>37</sup>.

Dans d'autres ensembles, l'apaisement du style propre au courant principal du XIII<sup>e</sup> siècle est déjà présent mais, contrairement à ce qu'on a pu constater dans des peintures novatrices comme celles de Bačkovo, le linéarisme domine, souvent même accusé, la droite a une importance nouvelle. Les formes, fréquemment étirées, ont quelque chose de gracieux; malgré certains effets de modelé, elles manquent d'ampleur. Les fresques du cycle christologique de Saint-Stéphane à Castoria, celles de Saint-Jean Théologien à Verria, encore à peu près inédites, celles de la deuxième décoration de la Panaghia Amasgou de Monagri qui viennent d'être révélées, représentent ce moment stylistique que l'on pourrait considérer comme un temps d'hésitation entre deux esthétiques, comme un temps de repos où se décantent les innovations de l'art tourmenté des Comnènes<sup>38</sup>.

Les peintures exécutées en 1208 - 9 pour Étienne le premier couronné et ses frères Vukan et Sava dans l'église de la Vierge à Studenica doivent, à mon sens, être vues dans la même perspective; elles reflètent la même détente formelle, le même passage délicat entre deux conceptions stylistiques<sup>39</sup>. Leur exceptionnelle qualité leur réserve néanmoins une place privilégiée parmi les oeuvres de cette veine et, plus qu'ailleurs, malgré le respect de la composition plane, on devine dans des figures isolées la

36. D. Mouriki, *op. cit.*, pl. 2 - 3; A. et J. Stylianou, *The Painted Churches of Cyprus*, fig. 75; C. Mango et E.J.W. Hawkins, *op. cit.*, *DOP*, 20 (1966), fig. 14 - 49; N. K. Moutsopoulos, *op. cit.*, pl. 42 - 94; M. Restle, *op. cit.* II, fig. 160 - 244.

37. O. Demus, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig, 1100 - 1300*, Baden bei Wien, Rohrer, 1935.

38. S. Pélékanidis, *Kastoria*, pl. 91 - 95; M. Panayotidis, Les églises de Véria en Macédoine, *XXII Corso di cultura...*, 1975, 303 - 315; 306 - 308, fig. 2; M. Chatzidakis, *op. cit.*, fig. 7; S. Boyd, The Church of the Panagia Amasgou Monagri, Cyprus, and its Wallpaintings, *DOP*, 28 (1974), 277 - 328, fig. 19 - 35.

39. M. Kašanin, V. Korać, D. Tasić, M. Šakota, *Studenica*, Belgrade, 1968, 71 - 89.

volonté de prendre possession de l'espace en laquelle résidera la véritable conquête de l'art du XIII<sup>e</sup> siècle. Les étapes de cette conquête ont été retracées; il ne m'appartient d'ailleurs pas de les reprendre ici. J'ignorerai donc volontairement les nombreux monuments s'inscrivant dans la ligne de Saint-Georges d'Oropos, de l'église de l'Ascension à Mileševa, de celle de la Trinité à Sopoćani ou de Sainte-Sophie à Trébizonde, même si l'on peut encore y déceler des apports de l'esthétique comnène. Je laisserai aussi de côté des oeuvres comme les fresques de Saint-Jean Lampadistis à Kalopanayiotis dans lesquelles les effets linéaires ne se basent pour ainsi dire plus sur les schémas typiques de la fin du XII<sup>e</sup> siècle; pour la même raison, je n'examinerai pas les peintures de Boiana où voisinent des formes étrangement plates et sèches et des réalisations tout à fait novatrices dans le domaine du modelé purement pictural.

Plusieurs ensembles du courant du XIII<sup>e</sup> siècle révèlent, par contre, un attachement très net au lyrisme et aux formules expressives de l'art tardo-comnène. Les effets de modelé que l'on y trouve ont pu faire rattacher davantage ces oeuvres au courant novateur de l'époque. Le rendu du modelé étant déjà un acquis de plusieurs dizaines d'années, je serais plutôt sensible à la persistance de l'élément linéaire et tourmenté qui, passé le tournant du siècle, ne peut être qu'un phénomène d'épigones.

Les fresques du réfectoire du monastère de Saint-Jean à Patmos offrent plusieurs manifestations de conservatisme. Pour la plus ancienne couche il est à peine question d'archaïsme car ces oeuvres, qui semblent dater des environs de 1200 répondent à l'esthétique de l'extrême fin du XII<sup>e</sup> siècle, au moment de la plus grande tension entre modelé et graphisme. Dans les visages de saint Hilarion et de saint Chariton se retrouvent non seulement les schémas tardo-comnènes mais aussi ces formes hypermodelées qu'enserrent une structure graphique dont nous avons vu des exemples à Vatopédi ou à Arkazhi<sup>40</sup>. C'est encore dans la même tradition que s'inscrira vers 1220 - 30, la remarquable figure de Jean-Baptiste à Saint-Nicolas de Studenica<sup>41</sup>. A Patmos, toujours, les fresques réalisées par le peintre de la Communion des apôtres, c'est-à-dire surtout celles du côté nord du réfectoire, dénotent un attachement très prononcé aux formules de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Le traitement des draperies est tout à fait caractéristique à cet égard mais les motifs les plus typiques de l'art tardo-comnène y sont employés de façon maladroite et sans

40. A. K. Orlandos, *op. cit.*, pl. 13 - 14.

41. M. Kašanin, V. Korać, D. Tasić, M. Šakota, *op. cit.*, 97.

vitalité par un artiste fort médiocre qui en donne presque une caricature. Les corps que révèlent les vêtements paraissent difformes<sup>42</sup>.

Des fresques comme celles de Saint-Nicolas de Melnic, en Bulgarie, montrent, par contre, l'intégration harmonieuse de nombreux schémas tardo-comnènes dans le style nouveau<sup>43</sup>. A la Sainte-Trinité de Kranidi, dans le Péloponnèse, le peintre Jean d'Athènes signa en 1244 une oeuvre où s'affrontent plus tumultueusement les tendances d'avenir et un amour très marqué pour les complications graphiques, les paysages archaïques, les plis ondoyants achevés en "corolle", etc.<sup>44</sup> (pl. XXI. 2).

Plusieurs autres peintures peuvent encore être citées comme prolongements de l'art du XIIe siècle; c'est notamment le cas de l'Adoration de l'Agneau du narthex de Radoslav à Studenica (v. 1230), des fragments de fresques trouvés au monastère de l'Archange à Varoš, de ceux du premier Jugement dernier de Saint-Georges à Kalyvia Kouvara en Attique, des peintures de Saint-Pierre dans le même village et de quelques unes des fresques de Sainte-Kyriaki de Kératéa, en Attique encore<sup>45</sup> (pl. XIV. 27).

Quelque soit la manière dont les formules anciennes sont alliées aux nouvelles, le grand nombre de monuments postérieurs à 1200 que nous venons de passer en revue atteste la vitalité de l'esthétique tardo-comnène pendant la première moitié du XIIIe siècle; la dispersion de ces peintures prouve, en outre, qu'il ne s'agit pas d'un phénomène local. Cette vitalité s'épuise pendant la seconde moitié du siècle; les manifestations en deviennent rares et plus localisées, elles ont souvent un caractère populaire et, comme dans les fresques du réfectoire de Patmos, les déformations y sont plus souvent dues à la maladresse qu'à l'expressivité. La plupart de ces oeuvres étant postérieures à la date de 1260 fixée comme terme des recherches de ce congrès, je me bornerai à rappeler ici les peintures de l'abside de Saint-Nicolas de Varoš, de

42. A. K. Orlandos, *op. cit.*, pl. 18 - 19, 73 - 82. Les autres peintures du réfectoire sont, en général, de meilleure qualité et d'un art plus novateur; leur éditeur considère qu'elles sont de la deuxième moitié du XIIIe siècle.

43. A. Stransky, Les ruines de l'église de Saint-Nicolas de Melnic, *Atti del V Congresso internazionale di Studi bizantini (Studi bizantini e neoellenici VI, II, 1940)*, 422 - 427.

44. G. Sotiriou, 'H 'Αγία Τριάς Κρανιδίου, dans *ΕΕΒΣ*, 3 (1926), 192 - 205. M. Chatzidakis (*op. cit.*, 68; fig. 17 - 18) et M. Panayotidis (*XXII Corso*, 1975, 354) sont de ceux qui sont plutôt sensibles à l'aspect novateur des peintures de Kranidi.

45. S. Mandić, *L'Église de la Vierge à Studenica*, Belgrade, Jugoslavija, 1966, pl. 22 - 23; P. Miljković-Peppek, dans *L'art byzantin du XIIIe siècle*, fig. 1 - 7; M. Chatzidakis, *ibidem*, fig. 9 - 12; Ch. Bouras, A. Kaloyéropoulou, R. Andréadi, *Churches of Attica*, Athènes, 1970, fig. 167, 110, 118 - 124.

Saint-Nicolas de Manastir (1271), de Saint-Constantin de Svečani, de Saint-Jean Caneo d'Ohrid, de l'Omorphi Ekklesia d'Égine (v. 1284) et de Sainte-Thècle d'Eubée (v. 1296)<sup>46</sup>. Parmi celles-ci, c'est incontestablement à Saint-Nicolas de Varoš et surtout à Saint-Nicolas de Manastir que l'on rencontre les survivances les plus réelles de l'art du XIIe siècle: malgré une évidente surenchère décorative, ligne et modelé s'y allient à nouveau en une synthèse dynamique, les complications formelles y engendrent le mouvement (pl. XVI. 31).

L'art du XIIe siècle connu encore d'autres prolongements plus subtils et plus profonds parceque transmués en une esthétique nouvelle. Il s'agit de l'héritage qu'il légua aux artistes des Paléologues. Ceci est un autre problème.

## II. PRINCIPAUX APPORTS DE LA PEINTURE TARDO-COMNÈNE

### a. *Apports stylistiques*

Les lignes d'évolution tracées ci-dessus permettent de dégager les particularités essentielles de la peinture tardo-comnène et de voir quels furent ses apports à l'évolution générale de la peinture byzantine.

Un de ses principaux apports est incontestablement d'avoir exploité et développé les *tendances expressives* de l'art byzantin. Cet apport dépasse d'ailleurs largement l'aspect stylistique puisqu'il influence l'esprit des oeuvres et modifie leur iconographie.

Sur le plan des formes, ce besoin d'expression né dans une période d'inquiétude et de troubles se répercute dans tous les domaines. La *ligne sinueuse*, vivante et nerveuse anime les visages dont elle traduit les émotions, elle confère aux attitudes une instabilité caractéristique et donne aux draperies un lyrisme jamais atteint jusqu'alors. De la figure humaine, ses inflexions passent aux éléments du paysage qui font écho

46. G. Millet, *op. cit.*, III, pp. XV - XVI, pl. 20. A Saint-Nicolas de Varoš-Prilep, la date de 1299 ne semble pas se rapporter au décor de l'abside dont le style est très différent de celui des fresques de la nef (P. Miljković-Peppek, dans *L'Art byzantin du XIIIe s.*, 193); D. Koco et P. Miljković-Peppek, *Manastir*, Skopje, Publication de la Faculté de Philosophie et Lettres, 1958. P. Miljković-Peppek, The Church of St Constantine in the village of Svečani, *Symposium of the Anniversary of 1100 years from the death of Cyril Salonician*, I, Skopje, 1970, 149 - 162; *Id.*, L'église de Saint-Jean le Théologien-Kaneo d'Ochrid, Skopje, *Patrimoine culturel et historique dans la R.S. de Macédoine*, IX, (Pat. cult. III, n° 4), 1967, 67 - 124; M. Chatzidakis, *op. cit.*, fig. 24 - 25.

à l'action, s'émeuvent avec les personnages bibliques, reprennent leurs mouvements ou isolent les temps et les lieux d'une même scène.

La *tension-ligne-volume* est aussi un élément important. En notant toutes ses variations, nous avons pu constater que de son intensité dépendait fréquemment la force d'expression des peintures, son relâchement donnant naissance à des formes plus sereines, plus classiques ou plus ornementales.

Par voie de conséquence, le *volume* est lui aussi un grand acquis de l'art tardo-comnène. Et ce point-là n'a, à mon sens, pas encore été suffisamment mis en lumière, l'importance de la ligne ayant fait sous-estimer le second facteur de tension. En outre, comme nous avons pu le constater par l'analyse stylistique des différents monuments, ce volume est, à la fin du XII<sup>e</sup> siècle, déjà, fréquemment obtenu par des procédés de *modélé purement pictural*, le graphisme intervenant souvent comme cerne d'une unité modelée ou comme un ajout au modelé.

Une certaine forme de *réalisme*, dont l'expression des sentiments est une des manifestations et le rendu du volume un des moyens, peut également être considéré comme un apport de la peinture de l'époque. La chose est évidente du point de vue iconographique, elle se présente de façon plus discrète quant au style puisque nous sommes à une période de déformation et d'interprétation des schémas classiques. C'est pourtant dans les monuments où la stylisation est la plus intense, dans les vingt dernières années du siècle, que se multiplient, par exemple, les notations d'*éclairage*. Elles sont généralement liées au seul rendu du volume c'est-à-dire qu'elles sont incohérentes et peuvent changer de direction à chaque unité modelée. Ceci se remarque tant dans les représentations de la figure humaine (où se fut presque toujours le cas), que dans les éléments de l'environnement dont la complexité et la spatialité nouvelles provoquent la multiplication des effets d'ombre et de lumière. Dans les architectures figurées, les arêtes des bâtiments cubiques servent généralement de démarcation entre des zones claires et sombres, tandis que les volumes courbes des tours, coupoles etc. sont modelés par des jeux de lumière illusionnistes. Un bel exemple, parmi bien d'autres, est fourni par le puits de la Samaritaine dans la Chapelle de la Vierge à Patmos (pl. XXIV. 7). L'éclairage opposé du siège du Christ dans la même scène souligne, d'autre part, le fait déjà mentionné que l'éclairage est lié aux formes et non à leur situation.

A côté de ces ombres dont la fonction est de créer le relief, des *ombres portées* apparaissent dans quelques oeuvres tardo-comnènes; elles y in-

introduisent une notion de lumière "réelle", d'interaction spatiale entre les éléments de la composition. Particulièrement caractéristiques à cet égard sont quelques agencements architecturaux des mosaïques de Monreale ou des fresques de Lagoudéra dans lesquels les constructions de l'avant-plan projettent leur ombre sur celles de l'arrière-plan; le paysage du Thrène de Kurbinovo montre également la projection d'ombres portées des couronnements tabulaires sur les flancs des collines<sup>47</sup>.

La plus grande "présence" des *éléments de l'environnement* dans la peinture de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle n'est pas seulement due aux effets de modelé ou d'éclairage mais aussi à leur développement ou leur agencement. Depuis le milieu du siècle, les rochers tabulaires, éléments essentiels des paysages naturels de la peinture byzantine, ont tendance à se multiplier et à se transformer en grosses collines aux contours lisses et arrondis dont les sommets sont fréquemment hérissés de proéminences rocheuses très stylisées. La composition du *paysage* est fonction de l'action qui s'y déroule: il sera plutôt houleux et irrégulier dans le Thrène, symétrique et serein dans le Baptême. Lorsqu'il est réduit à quelques éléments, dont une colline, il peut soit souligner en écho le mouvement ou la prééance des personnages principaux (pl. XXIV. 7), soit leur faire contrepoids. Lorsqu'il s'étage en profondeur, c'est pour ménager des "coulisses" entre lesquelles des figures, souvent secondaires, sont censées circuler. Dans quelques monuments, la répartition des zones claires et des zones sombres sur les collines crée un certain effet de relief (Nerezi, Kurbinovo, Lagoudéra) mais dans la plupart des paysages tardo-comnènes des bandes claires — ou paradoxalement sombres — soulignent les contours des dénivellations dont les teintes sont essentiellement plates et qui paraissent vues en coupe (Pérachorio, Monreale, Nereditsa).

Les *architectures figurées* jouent très souvent vis à vis de l'action le même rôle que les composantes du paysage naturel. A l'époque qui nous occupe, leurs formes connaissent un profond renouvellement; elles se déploient dans le plan mais parfois aussi dans la *troisième dimension*. Déjà dans les premières mosaïques de la Chapelle Palatine de Palerme, une construction comme celle de l'Annonciation est d'une complexité nouvelle: quatre corps de bâtiment s'y combinent en un agencement encore essentiellement plan mais où des bandes d'ombres verticales, des denticules vus de côté, une galerie à arcades et une coupole suggèrent une

47. O. Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, fig. 81B, 82C, 89B, 107; A.H.S. Megaw, Background architecture in the Lagoudera Frescoes, *JÖB*, 21 (1972), 195 - 201, fig. 5; *Kurbinovo*, fig. 74 - 77a.



certaine profondeur<sup>48</sup>. Les coupoles, les toits coniques, les tours, les grilles, les arcatures et les éléments décoratifs d'origine antique seront d'ailleurs des leitmotifs de ces architectures tardo-comnènes parallèlement à des éléments traditionnels comme la maison au toit en charpente. A la fin du siècle, les fresquistes de Lagoudéra ont utilisé ce répertoire avec beaucoup de poésie pour créer des constructions complexes, à plusieurs étages, percées de nombreuses baies et rythmées de séries d'arcades. Souvent on y trouve l'invitation d'une porte ou d'une fenêtre entr'ouverte. C'est d'ailleurs là une des rares suggestions de troisième dimension dans ces architectures conçues comme de vastes façades<sup>49</sup>. La même idée se retrouve sous une forme moins élaborée à Corinthe, dans l'ermitage rupestre de Polyphenghi près de Némée<sup>50</sup>. Pourtant, pendant toute la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, les tentatives ont été nombreuses pour rendre l'espace en profondeur. La formule déjà ancienne de la tour carrée vue avec une arête au premier plan est abondamment exploitée mais on trouve aussi les murs faisant retour derrière d'autres constructions, les enceintes polygonales, les changements de points de vue, l'étagement en profondeur de plusieurs bâtisses, le point de fuite vers le bas et, à Monreale presque uniquement, des architectures incluant dans leur espace enveloppant les figures humaines<sup>51</sup>. C'est, en effet, dans cet ensemble de mosaïques que l'espace architectural a été rendu avec le maximum de recherches donnant lieu aux solutions les plus harmonieuses et les plus monumentales. A Saint-Georges de Kurbinovo, des expériences fort nouvelles et particulièrement intéressantes ont également été tentées mais elles ont été traduites d'une manière ambiguë qui dénote à la fois de l'incompétence et une certaine indifférence à la logique des réalisations<sup>52</sup> (pl. XXIII.5).

Avant l'époque des Paléologues, celle des Comnènes a vu se développer dans les architectures figurées les *draperies fantastiques* reliant différents bâtiments, s'enroulant autour des toitures, passant par les fenêtres ou enlaçant des colonnes. Il ne s'agit pas d'une nouveauté mais

48. O. Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, fig. 12.

49. Cf. note 47.

50. *AA*, 26 (1971), pl. 172a.

51. En plus des architectures figurées de Monreale, on peut encore mentionner, comme particulièrement intéressantes pour le rendu d'un espace en profondeur, celles des nefs de la Chapelle Palatine de Palerme, de l'Annonciation de Saint-Nicolas Kasnitzis de Castoria, des Saints-Anargyres dans la même ville et de Saint-Georges de Kurbinovo.

52. *Kurbinovo*, 452 - 492.

de la reprise et de l'amplification d'un motif ancien, fort en faveur au Xe siècle, auquel certains artistes du XIIe, notamment ceux qui travaillèrent à Kurbinovo (pl. XXIII. 5) et à Lagoudéra, ont donné une fantaisie et une exubérance originales<sup>53</sup>.

Les peintres de ce temps ont aimé les *jeux formels* dans lesquels s'interpénètrent et se confondent l'espace de l'image et celui du monument. En plus du principe général de l'esthétique byzantine selon lequel des scènes comme l'Annonciation, l'Ascension ou la Pentecôte occupent des endroits non seulement hiérarchiquement privilégiés mais encore spatialement désignés (arcs, voûtes, coupoles etc.), on rencontre dans la peinture tardo-comnène de nombreux détails, parfois plus anecdotiques, qui marquent comme une connivence avec le spectateur dont l'espace est investi par celui de l'image. Tels sont, par exemple, des prophètes enjambant des fenêtres (Kurbinovo), des personnages dont les pieds sont posés sur le cadre séparant les panneaux (Descente de croix du naos de Paphos, Communion de Pérachorio), des figures d'évêques encadrées et "pendues" au mur par des clous fictifs (Bačkovo, Samari), des draperies passant par un anneau accroché aux bandes rouges isolant les registres (Kurbinovo) (pl. XXIII. 5), un ciborium construit autour des fenêtres réelles de l'édifice (Kurbinovo) (pl. XXIV. 8), etc.

L'importance du rendu du volume dans l'art tardo-comnène, certains effets d'éclairage, l'évocation de la troisième dimension dans plusieurs architectures figurées, peuvent-ils faire conclure à une véritable conquête de l'espace à cette époque? Oui, mais il s'agit d'une conquête limitée, d'une étape importante dans une évolution dont le XIIIe siècle marquera un point d'aboutissement. Au XIIe siècle, les figures restent prisonnières non seulement souvent de leur propre graphisme mais surtout de la "tranche" d'espace dans laquelle elles évoluent. Cette "tranche" qui respecte la composition plane est plus ou moins large selon les ensembles mais elle a fréquemment tendance à se réduire ou à s'annihiler lorsqu'on se rapproche du sol. Les suggestions d'un espace en profondeur au delà de cette sorte de scène où se situe l'action sont rares et plus encore les indications d'un mouvement vers l'avant.

Ce qui différencie l'esthétique prédominante au XIIIe siècle de celle de la fin du XIIe, ce n'est pas tant une question de rendu du volume que la rupture avec l'espace-plan, l'insertion de figures monumentales

53. Une des plus "belles" draperies d'architecture tardo-comnène figure sur une icône d'architrave du Sinai que vient de publier K. Weitzmann. Elle est si volumineuse que deux petits personnages nus la soutiennent debout sur les constructions de la Présentation au Temple (*The Year 1200*, III, 80 fig. 13).

dans un espace en profondeur créé par l'ampleur même des formes que ne contraint généralement plus le graphisme. Des effets de perspective encore jamais expérimentée concrétisent en outre souvent la nouvelle vision.

Il est difficile d'évoquer de façon générale les caractéristiques du *coloris* à l'époque tardo-comnène; c'est un des domaines où les artistes et les ateliers s'individualisent le plus. On peut néanmoins considérer que, dans l'ensemble, la palette a tendance à s'assombrir et à s'enrichir. Dans certains cas, cet enrichissement peut être dû à la sorte de couleur employée, comme à Lagoudéra où le vermillon est exceptionnellement abondant<sup>54</sup>. En général, cependant, il est obtenu par le jeu toujours plus subtil des associations de tons. Que le système soit classiquement à trois tons ou que les nuances soient plus nombreuses, les ombres et les lumières ont très fréquemment une autre couleur que la teinte de base, ce qui élargit considérablement la gamme initiale. Un vêtement vert peut être ombré de rouge et éclairé de deux bleus, un tissu brun avoir des reflets roses, des ombres brun foncé, bleues et noires<sup>55</sup>. Comme ils le firent des formes, les peintres tardo-comnènes usèrent des couleurs avec une audace particulière. La Déisis de Sainte-Sophie de Constantinople est, dans ce domaine là, également héritière de leur esthétique.

#### b. *Apports iconographiques*

L'illustration de la *liturgie* et la représentation des *sentiments* sont les facteurs principaux du renouvellement de l'iconographie sous les Comnènes, les deux pouvant d'ailleurs s'additionner.

Le programme de décoration des *absides* connut alors un des changements les plus importants de son histoire: à l'image mariale, symbole de l'Incarnation, à celle de la Communion des apôtres, version liturgique de la Dernière Cène, s'ajouta celle de la célébration eucharistique par les grands docteurs de l'Église. Il y en eut différentes versions au cours du siècle, la dernière retenue restera de rigueur, à quelques exceptions près, jusque dans l'art post-byzantin: il s'agit de l'office se déroulant autour de l'Amnos-Enfant.

54. D. C. Winfield, The Church of the Panagia tou Arakos, Lagoudera: first preliminary Report, 1968, *DOP*, 23 - 24 (1969 - 70), 378.

55. C'est le cas, respectivement, pour le manteau du premier saint à droite de Nicolas, sous le Thrène de Nerezi et pour celui du premier évêque du mur nord de Kurbinovo (observations pers.). On trouvera d'autres exemples dans D. C. Winfield,

A l'aube du XII<sup>e</sup> siècle, ou peut-être déjà à la fin du XI<sup>e</sup>, apparaissent les premières figurations des Pères de l'Église tournés vers le centre de l'abside et déployant des rouleaux où sont inscrites des prières secrètes de la liturgie. La partie centrale de cette composition se trouvant généralement sous les fenêtres a été détruite par des infiltrations d'eau dans un grand nombre de monuments; cela ne permet malheureusement qu'une connaissance approximative de l'évolution de ce thème dont on peut relever la présence tout au long du siècle et saisir quelques transformations. Gordana Babić a attiré l'attention sur le fait que ces images nouvelles étaient nées parallèlement aux discussions christologiques des XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècles<sup>56</sup>.

Parmi les plus anciennes représentations de l'office des évêques, seule celle de l'église de la Vierge à Veljusa montre encore ce vers quoi se tournaient les prélats: le trône de l'Hétimasie. Que l'on date cette peinture des environs de 1080 ou de la première moitié du XII<sup>e</sup> siècle, il s'agit d'un type de transition puisque saint Jean Chrysostome et saint Basile, au centre, sont figurés en officiants alors que derrière chacun d'entre eux un évêque a l'attitude frontale traditionnelle au XI<sup>e</sup> siècle<sup>57</sup>. A Nerezi, en 1164, la même formule trouve son accomplissement: deux anges agitent leurs rhipidia autour du trône vers lequel converge une double théorie d'évêques, rouleaux liturgiques déployés. Dans la première couche de peintures de Boiana, aux Saints-Anargyres de Castoria et à Bezirana Kilisesi, en Cappadoce, l'office se déroule autour d'un autel peint où sont représentés les vases liturgiques, tandis qu'à Saint-Néophyte de Paphos, les évêques se tournent vers la Vierge, symbole de l'Incarnation. A Lagoudéra, aucune image trinitaire ou christologique n'ayant été figurée au centre de l'abside, on peut supposer que les prélats célèbrent la messe autour de l'autel réel de l'église, comme ce devait encore être le cas dans d'autres monuments. Après ces différentes tentatives pour préciser graphiquement le symbole du sacrifice eucharistique, tentatives dont on a surtout des exemples dans la seconde moitié du siècle, les iconographes fixèrent leur choix sur l'image de l'Enfant divin étendu sur l'autel comme "pain céleste". La représentation de

Middle and later Byzantine Wall Painting Methods. A comparative Study, *DOP*, 22 (1968), 61 - 139, 125.

56. G. Babić, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII<sup>e</sup> siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos, *Frühmittelalterliche Studien*, II, Berlin, Walter de Gruyter, 1968, 368 - 386.

57. Pour les datations proposées au sujet des peintures de Veljusa et pour les différentes illustrations de la Procession des évêques, voir aussi: *Kurbinovo*, 67 - 90.

Kurbinovo en est le plus ancien témoignage daté (pl. XXIV. 8). Dans les premières illustrations du XIII<sup>e</sup> siècle, l'enfant est encore de grande taille et allongé sur la nappe (Dabnište, narthex de Radoslav à Studenica, vers 1235). Ultérieurement, il sera figuré dans la patène et sa taille aura tendance à se réduire aux dimensions du pain eucharistique: le symbole n'aura plus la même présence.

Le décor des *coupoles* subit aussi plusieurs transformations à l'époque tardo-comnène. Qu'il s'agisse de la reprise de motifs anciens ou de véritables innovations, il semble qu'elles aient eu lieu sous l'influence des textes liturgiques<sup>58</sup>.

Les coupoles décorées d'une version de l'Ascension ne disparaissent pas mais, comme ultérieurement d'ailleurs, elles restent rares. La Russie paraît avoir eu une prédilection pour ce thème (Pskov, Nereditsa, Staraia Ladoga).

Dans les autres coupoles, le médaillon central du Pantocrator (trônant ou, plus souvent, en buste) est entouré d'une zone où les forces angéliques deviennent plus nombreuses ou plus diversifiées et dans laquelle s'introduisent des éléments nouveaux par leur fréquence comme le trône de l'Hétimasie ou l'image de Marie, quelques fois celle du Baptiste. La zone suivante, quand elle existe, est presque toujours occupée traditionnellement par les prophètes.

L'escorte angélique du Pantocrator peut se composer uniquement d'anges ou d'archanges, en proskynèse ou dans des médaillons (cette dernière formule est plus typique de l'époque). C'est par exemple le cas à Saint-Hiérothée et dans l'église du Sauveur près de Mégare où l'on trouve une harmonieuse combinaison des deux présentations (pl. XXV. 10). Ce l'est également à la Panaghia de Lagoudéra. Le plus souvent, cependant, des séraphins et des chérubins, parfois tétramorphes, évoquent les autres chœurs des anges comme la liturgie le fait à différents moments, notamment pendant le Trisagion et dans la première prière secrète de l'anaphore. Le texte de l'hymne angélique qui suit cette prière, c'est-à-dire l'acclamation des séraphins d'Isaïe VI, 3, est d'ailleurs peint dans la coupole de l'Évangélistria de Géraki et au dessus de l'exaptéryge du pendentif nord-ouest de Pérachorio.

Le trône "d'en haut", auquel il est fait allusion dans les trois parties de la liturgie de saint Jean Chrysostome, peut se rapporter davantage à

58. S. Dufrenne, Les programmes iconographiques des coupoles dans les églises du monde byzantin et postbyzantin, *Information d'Histoire de l'Art*, 5 (1965), 185 - 199; D. Mouriki, *op. cit.*: *Id.*, Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρῶ, *ΑΔ*, 25 (1970), 217 - 251.

l'anamnèse lorsqu'il porte les instruments de la Passion. Il est fréquent dans les coupoles de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. Il était déjà représenté, flanqué de Marie et de Jean-Baptiste à la Panaghia de Trikomo; on le retrouve dans les deux églises de Mégare citées plus haut, à l'Évangélistria et à Saint-Soson de Géraki, ainsi qu'à Lagoudéra. On peut également rappeler sa représentation, entourée des puissances célestes, au sommet de la voûte du choeur de Monreale, choeur dont le programme a été conçu comme celui d'une coupole tardo-comnène.

L'image de la Vierge, dont l'introduction dans les coupoles a été mise en rapport avec les controverses sur l'Incarnation<sup>59</sup>, se voit, entre autres, à Trikomo, à Pérachorio, à Saint-Hiérothée et au Sauveur de Mégare où elle fait face à l'Hétimasie (pl. XXV. 10) ainsi qu'à Saint-Nicolas Chalidou, en Attique, où figure aussi Jean-Baptiste. Il ne semble pas que sa présence soit une allusion au thème plus ancien de l'Ascension dont dérive l'image du Pantocrator. Les exemples cités ci-dessus montrent que Vierge et trône peuvent coexister dans l'escorte angélique mais que les deux motifs ne sont pas nécessairement liés.

C'est à partir de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle qu'on a le plus d'exemples d'*icones monumentales*, à fresque ou en mosaïques, situées de part et d'autre du templon<sup>60</sup>. Pourtant, plusieurs témoins antérieurs, notamment les fragments d'images du Christ et de la Vierge des piliers orientaux de la Dormition de Nicée et de Daphni, attestent que cet usage n'est pas nouveau. Deux particularités seraient davantage à rattacher à l'iconographie tardo-comnène. La première est d'avoir accordé au titulaire de l'église (lorsque celui-ci n'est ni le Christ, ni la Vierge) la place en pendant à celle de Jésus ou de Marie. Une telle importance du saint patron rappelle les conceptions pré-iconoclastes. L'encadrement particulièrement somptueux de ces icones n'indique généralement aucune différence hiérarchique; le Christ se trouvant généralement à droite et la Vierge à gauche, l'emplacement du titulaire varie selon qu'il accompagne le premier ou le second de ces saints personnages. Le plus ancien exemple daté de cette disposition se trouve à

59. *Ibidem*, 243 - 244.

60. S. Der Nersessian, Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection, *DOP*, 16 (1960), 69 - 86; 77 - 86; A. Grabar, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments de Yougoslavie, *Recueil de Travaux de l'Institut d'Études byzantines de Belgrade*, 7 (1961), 12 - 22 (repris dans Grabar, *Fin Antiquité*, 402 - 411); V. Lazarev, Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin, *AXAE*, IV, 4 (1964 - 65), 117 - 143.

Saint-Pantéléimon de Nerezi; on peut y joindre ceux de Saint-Nicolas Kasnitzis de Castoria, de Saint-Georges de Kurbinovo et, dans un agencement spécial, celui des Saints-Anargyres de Castoria. Cette ordonnance restera fréquente ultérieurement. La deuxième particularité qui semble se rattacher à l'époque est la combinaison fréquente du thème de la Déisis avec celui des icones monumentales. En effet, souvent se marque une préférence pour le type de Vierge dite Paraclisis, c'est-à-dire la Vierge de l'Invocation, celle qui se tourne vers le Christ en déployant un phylactère où figure un dialogue d'intercession. A Asinou, cette image date du XIV<sup>e</sup> siècle mais elle reprend peut-être une première version de 1106; ensuite on la rencontre à Spas Mirožskij de Pskov, aux Saints-Anargyres de Castoria, à Kurbinovo, à Lagoudéra. Parfois, la présence de Jean-Baptiste renforce et complète l'idée de Déisis (Asinou, Kurbinovo, Lagoudéra). Il pourra en être encore ainsi au XIII<sup>e</sup> siècle, par exemple à Saint-Nicolas de Manastir et au XIV<sup>e</sup>, notamment à Saint-Nicolas l'Orphelin de Salonique mais, en général, ce thème double tendra à disparaître après le XII<sup>e</sup> siècle.

Des *templa en maçonnerie*, comme ceux de la Zoodochos Pighi de Samari ou de l'Évangélistria de Géraki sont particulièrement intéressants pour l'histoire de l'iconostase au XII<sup>e</sup> siècle car leur structure même indique que la présence des grandes icones à fresque des piliers orientaux n'excluait pas l'existence de peintures de plus petites dimensions de part et d'autre de la porte du bēma. A Géraki, ces peintures ont été récemment découvertes, la Vierge et le Christ sont situés près de l'entrée tandis que Georges et Pantéléimon sont figurés sur les piliers (pl. XXXVI.5 et 6).

En dehors de ces nouveautés liées au décor des parties essentielles de l'église et donc plus particulièrement à la célébration liturgique, l'iconographie tardo-comnène connut de nombreuses innovations, entre autres dans les scènes évangéliques. On peut y déceler deux grandes orientations. La première est de mettre l'accent sur l'*aspect théophanique* des peintures où le Christ se montre en son corps glorieux. C'est ainsi qu'apparaissent les premières Dormitions où une mandorle auréole Jésus (Haghia Mavra de Rizokarpaso, première couche de Boïana, Kurbinovo, Lagoudéra, etc.), c'est ainsi qu'à Saint-Georges de Kurbinovo le Christ de l'Anastasis est entouré d'une gloire lumineuse selon une iconographie abandonnée pendant près de deux siècles. Le XII<sup>e</sup> siècle innova souvent par la reprise d'images anciennes<sup>61</sup>.

61. Parmi de nombreux exemples, on peut mentionner l'importance de la Visi-

La deuxième tendance de l'époque est celle à laquelle il a déjà été fait allusion dans l'étude du style, c'est-à-dire l'*humanisation* de l'art religieux. Celle-ci se manifeste dans des domaines fort variés. La vogue du type de l'Hodighitria trônant qui se poursuit au XIII<sup>e</sup> siècle et passa en Occident en est, à mon sens, un exemple<sup>62</sup>; cette image est, en effet, beaucoup moins hiératique que celle de la traditionnelle Kyriotissa.

La Présentation au Temple dans laquelle Jésus est tenu par Syméon fut la préférée pendant toute la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle alors qu'elle était exceptionnelle auparavant et se fit plus rare par la suite. Il semble qu'il faille expliquer cette prédilection par la tendresse que recèle cette image, l'association vieillard-enfant étant plus inhabituelle — et donc peut-être plus parlante — que celle de Jésus et de Marie. Dans plusieurs monuments d'ailleurs, Syméon presse sa joue contre celle du Christ comme le fait Marie sur les icônes de l'Éléousa (Saint-Stéphane de Castoria, Lagoudéra) ou bien il le tient serré contre sa poitrine (Bačkovo et vraisemblablement Kurbinovo).

Le développement des scènes de la Passion, dont on trouve même un cycle dans le narthex de Samari, répond au même désir d'expression des "valeurs affectives". Le Thrène a désormais des accents poignants et dans la Descente de croix le torse de Jésus, tout à fait détaché du bois, repose dans les bras de la Vierge (Nerezi, Aquilée, Saint-Jean Théologien de Verria). Ces deux scènes font dorénavant partie du cycle évangélique minimal. Dans la Crucifixion, Marie donne les premiers signes de faiblesse (Monreale, Aquilée); elle y défaille dans les images du XIII<sup>e</sup> siècle (Mavriotissa, Réfectoire de Patmos, Saint-Jean Lampadistis de Kalopanayiotis). Les paysages, nous l'avons vu, font écho au drame humain.

\* \* \*

Les conclusions seront brèves ceci étant déjà une synthèse, trop longue en soi peut-être mais courte pour l'ampleur du sujet. L'art tardocomnène apparaît, malgré la richesse de ses nuances, comme extrêmement unitaire, tant dans sa vision formelle que dans son programme icono-

tation qui rappelle celle que cette fête avait connu à l'époque paléobyzantine, la nouvelle vogue du berger musicien dans la Nativité, la reprise du manteau bordé de fourrure pour Élie dans la Transfiguration, le vieillissement de Moïse, la gloire de l'Anastasis, la disposition rectiligne de certaines Pentecôtes, l'Hodighitria trônant, etc. Certaines de ces images, qui avaient passé d'actualité à Byzance, parfois pendant plusieurs siècles, étaient restées courantes dans des régions marginales comme la Capadoce.

62. *Kurbinovo*, 64 - 67.



graphique. La réalité profonde de la *koinè* atteste l'importance du rayonnement de la métropole; on pourrait parler d'une "École de Constantinople" alors que les influences régionales paraissent limitées. La répartition des oeuvres en courants stylistiques a souligné ce fait. Des liens d'ateliers sont néanmoins discernables (Nerezi-Veljusa, Saints-Anargyres-Kurbino, probablement Nerezi-Saints-Anargyres-Kurbino, bēma de Paphos-Lagoudéra).

Les prolongements du style tardo-comnène, *stricto sensu*, sont d'une portée limitée puisqu'ils se rencontrent surtout dans des oeuvres dont l'esprit ne répond plus à la forme; par contre, les prolongements de l'art tardo-comnène, au sens large, doivent se chercher dans l'art paléologue lui-même; le rendu du volume, les recherches spatiales, la sensibilité des lignes, le raffinement du coloris, la dramatisation du paysage, l'expression des sentiments, l'accent mis sur la liturgie et les théophanies, autant de germes d'avenir sans lesquels l'art des siècles suivants n'aurait pu s'épanouir.

#### NOTE RÉDIGÉE APRÈS LE CONGRÈS:

Les apports d'"Athènes II" à la connaissance de l'art tardocomnène et de ses prolongements au XIII<sup>e</sup> siècle ont été très nombreux et importants. Plusieurs peintures révélées alors ou présentées de façon neuve pourraient s'intégrer dans le panorama développé ci-dessus. Deux ensembles m'ont particulièrement paru devoir justifier l'ajout d'une note.

Le premier, malheureusement réduit à une Nativité et un Baptême, se trouve à Hosios David de Salonique; il a été présenté par M. Tsigaridas. L'excellente qualité de ces fresques, leur raffinement de technique et de coloris, leur subtil mélange de modelé pictural et de graphisme dynamique, la stylisation de leurs formes leur réservent une place de choix parmi les créations du dernier tiers ou même du dernier quart du siècle.

L'autre ensemble est d'une tout autre ampleur. Il s'agit de la troisième couche de peintures de l'Episkopi d'Eurytanie admirablement exposées à la Pinacothèque nationale. Connaissant de ces fresques quelques détails photographiques en noir et blanc je n'avais pas cru devoir les intégrer dans les prolongements du style tardo-comnène car elles me paraissaient appartenir essentiellement au courant majeur de l'art du XIII<sup>e</sup> siècle. Leur vue m'a révélé que les survivances de l'esthétique du XII<sup>e</sup> siècle y sont très nombreuses et que ces peintures représentent même un remarquable exemple du passage du style du XII<sup>e</sup> siècle à celui du XIII<sup>e</sup>. On peut les inscrire dans la ligne des décors de la Zoodochos Pigi de Samari, de l'ossuaire de Bačkovovo ou du mo-

nastère de l'Archange à Varoš-Prilep, c'est-à-dire d'oeuvres où le modelé joue un rôle primordial malgré la permanence du graphisme tardo-comnène typique. A l'Episkopi d'Eurytanie, celui-ci se remarque notamment dans la manière de dessiner les traits des visages, qu'il s'agisse des yeux, des nez ou des oreilles (voir pl. VIII - XV du catalogue). Il en est de même dans le tracé des chevelures ou de certains plis (pl. V). Le jaillissement des arbres de l'Ascension (pl. X) répond également à une formule de la peinture des Comnènes. Le répertoire ornemental est aussi caractéristique de la fin du XII<sup>e</sup> siècle. Le coloris très richement nuancé des fresques de l'Episkopi (par exemple, emploi de différents mauves) la plasticité et surtout la monumentalité des formes, sont les éléments les plus novateurs de cet ensemble de grande qualité.

JACQUELINE LAFONTAINE - DOSOGNE

*L' ÉVOLUTION DU PROGRAMME DÉCORATIF  
DES ÉGLISES*



## L'ÉVOLUTION DU PROGRAMME DÉCORATIF DES ÉGLISES DE 1071 A 1261

Jacqueline Lafontaine - Dosogne/Bruxelles - Louvain

(PL. XXVI - XXXIII)

A la suite de la crise iconoclaste, qui se termine officiellement en 843, un programme cohérent de décoration d'église a été élaboré et mis en place<sup>1</sup>. Les sources et les monuments conservés — en particulier Sainte-Sophie de Constantinople — permettent de le définir dans ses grandes lignes: le Christ domine à la coupole, entouré des milices angéliques; la Vierge de l'Incarnation règne à l'abside entre deux archanges; dans les parties hautes figurent les prophètes, les apôtres puis les Pères de l'Église, et plus bas les saints. Ce schéma, lié au symbolisme typologique des sanctuaires, pouvait encore se compléter d'un cycle christologique. Ainsi, dans l'église de Zaoutsès décrite par Léon le Sage, le cycle évangélique développait surtout les épisodes de la Passion<sup>2</sup>. Aux Saints-Apôtres se déroulait un important cycle du Christ, y compris les épisodes de son Enfance. Le type de cette église en croix libre et à cinq coupoles avait entraîné une répartition particulière du décor, avec l'Ascension

1. L'ouvrage classique sur les programmes décoratifs dans la peinture monumentale méso-byzantine reste celui d'O. Demus, *Byzantine Mosaic Decoration. Aspects of Monumental Art in Byzantium*, Londres, 1948; V.N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, fournit la documentation d'ensemble la plus complète; voir aussi A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève, 1953, 26 sq. et 91 sq., et W. Fr. Volbach u. J. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz und der christliche Osten* (Propyläen Kunstgeschichte III), Berlin, 1968, 85 sq., *passim*.

Les références bibliographiques sont données une première fois *in extenso*, ensuite sous une forme abrégée.

2. Cf. C. Mango, *Materials for the Study of the Mosaics of St. Sophia at Istanbul* (Dumbarton Oaks Studies 8), Washington, 1962; A. Frolov, Deux églises byzantines d'après des sermons peu connus de Léon VI le Sage, *REB*, 3 (1945), 43 - 91; J. Lafontaine-Dosogne, *Théophanies-visions auxquelles participent les prophètes dans l'art byzantin après la restauration des images*, *Synthronon* (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques II), Paris, 1968, 135 - 143.

dans la coupole centrale et la Pentecôte dans la coupole occidentale — les deux scènes, par leur référence à l'Économie du Salut, correspondant bien aux préoccupations de l'époque<sup>3</sup>. L'Ascension se rencontre dans la coupole d'autres églises, par exemple Sainte-Sophie de Thessalonique, mais le thème classique sera celui du Christ Pantocrator en buste. D'une manière générale, les figures, isolées ou groupées, sont typiques pour cette époque.

Ensuite, les exemples conservés relevant de la tradition constantino-politaine font défaut jusqu'au début du XI<sup>e</sup> siècle. Les peintures des églises d'Asie Mineure ou du Caucase au Xe siècle ne pallient que partiellement ce manque, car elles restent dans l'ensemble dépendantes de formules préiconoclastes et orientales. La plupart des églises de Cappadoce ont alors à l'abside une image du Christ en gloire tandis que sur les voûtes en berceaux ou les parois se déroulent en frise des cycles narratifs de la vie du Christ, illustrant essentiellement les récits apocryphes. Les formules proprement byzantines ne sont pas inconnues car, dans quelques sanctuaires, la Vierge figure à la conque de l'abside; mais c'est le Christ qui prévaudra, même dans les églises en croix à coupole comme celle de Kılıclar à Göreme<sup>4</sup>. L'église arménienne de la Sainte-Croix à Achthamar, sur le lac de Van, conserve un ample décor (incomplet), peint vers 921. Il comporte des figures frontales d'apôtres dans l'abside orientale, un cycle de la Genèse à la coupole, et un cycle christologique développé, réparti en plusieurs zones dans les autres exèdres, dont les épisodes apocryphes ont été exclus<sup>5</sup>. En Géorgie, il faut signaler que le décor de la coupole est généralement une "Ascension de la croix" et celui de l'abside une Déisis.

Pour le XI<sup>e</sup> siècle, de nombreux et importants témoignages ont été conservés à Byzance. Ils permettent de constater que le programme a subi une évolution marquée au cours des deux siècles qui suivirent la

3. La date des mosaïques des Saints-Apôtres fait difficulté, les descriptions de Constantin le Rhodien (milieu du Xe s.) et de Nicolas Mézarites (en 1198 - 1203) pouvant au moins en partie se rapporter au décor antérieur à leur époque. Cf. Lazarev, *Storia*, 35, n. 2; C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312 - 1453. Sources and Documents*, Prentice-Hall, 1972, 124, 192, 199 - 201, 230 - 233.

4. G. de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925 - 1942 (4 vol. de texte, 3 vol. de planches), cf. I, 1, p. 67 sq. et II, 2, p. 414 sq. pour les décors "archaïques".

5. S. Der Nersessian, *Aght'Amar, Church of the Holy Cross*, Cambridge (Mass.), 1965, cf. 36 - 49 et fig. 57 - 69.

restauration des images. Le Pantocrator est toujours représenté dans la coupole et la Vierge, soit debout en orante, soit trônant avec l'Enfant, dans la conque de l'abside. Mais il n'en va pas de même pour les autres catégories. Les prophètes occupent le tambour de la coupole et les évangélistes les pendentifs — lorsque la coupole repose sur des trompes d'angles, celles-ci sont toutefois occupées par des scènes; sur la paroi de l'abside, les apôtres sont regroupés dans la scène de la Communion, dont la signification eucharistique justifie l'emplacement, et plus bas sont figurés les Pères de l'Église et les évêques en position frontale. Sur les voûtes des berceaux et les tympan des parois de la nef se développe un cycle christologique, non pas narratif ou historique, mais comportant les épisodes commémorés par les Grandes Fêtes de la liturgie byzantine. Cette formule nouvelle, qui reste centrée sur le dogme christologique, se caractérise par un impact accentué des pratiques liturgiques; le choix restreint des scènes (douze en principe) est aussi fonction des dispositions architecturales des églises en croix inscrite à coupole, classiques de l'époque méso-byzantine. La formule est si impérieuse qu'elle fut appliquée même dans les églises d'autres types, et elle persistera, avec des modifications et des développements, jusqu'à la fin de la période byzantine. Le Jugement dernier apparaît dans le narthex. Les figures de saints sont regroupées soit par catégories, soit suivant leur commémoration liturgique.

La disposition des Grandes Fêtes n'obéit pas strictement à la chronologie, celles qui illustrent les fêtes principales peuvent bénéficier d'un emplacement privilégié; en outre, dans les églises à coupole sur trompes, celles-ci reçoivent les compositions qui se prêtent le mieux à une surface courbe. Dans certaines églises, toutes les scènes ne peuvent pas trouver place dans la nef, surtout si un luxueux placage de marbre revêt les parois, ne laissant aux mosaïques que les parties hautes: c'est ainsi qu'à Hosios Loukas et à la Néa Moni de Chios (début et milieu du XI<sup>e</sup> siècle), la série se poursuit dans le narthex <sup>6</sup>.

Si grande que soit la qualité artistique des décors en mosaïque et leur valeur de témoignage sur le goût constantinopolitain, les décors peints sont plus révélateurs des formules courantes. A la Panagia ton Chalkéon à Thessalonique (1028) <sup>7</sup>, la Vierge orante se tient dans la conque de l'ab-

6. Les principes du décor "classique" ont été bien définis par Demus, *Byz. Mosaic Decoration*. Il faut toutefois souligner l'évolution notable des programmes entre le IX<sup>e</sup> - Xe et le XI<sup>e</sup> siècle.

7. K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahr. in der Kirche Παναγία τῶν Χαλκίων in Thessaloniki*, Graz-Köln, 1966, croquis de répartition à la p. 14.

side entre deux archanges, surmontant les évêques; la Communion des apôtres — c'est le plus ancien témoignage daté du thème — est répartie sur les deux côtés du choeur; la Pentecôte, avec l'Hétimasie, occupe la voûte du bēma et l'Ascension est logée dans la coupole, avec les prophètes dans le tambour et des séraphins dans les pendentifs; les autres Grandes Fêtes, y compris la Dormition de la Vierge, sont harmonieusement distribuées sur les voûtes et les parois des berceaux; le narthex conserve un Jugement dernier qui est le plus ancien connu dans la peinture byzantine. A Sainte-Sophie de Kiev (années 1040)<sup>8</sup>, le décor en mosaïque à l'abside et au carré de la coupole est typiquement byzantin, avec la Vierge orante surmontant la Communion des apôtres et la rangée des évêques, le Pantocrator entouré d'anges à la coupole, les prophètes sur le tambour et les évangélistes dans les pendentifs; sur les piliers orientaux, l'Ange à gauche et la Vierge à droite constituent une Annonciation, formule qui sera promise à un bel avenir. Quant aux peintures, particulièrement abondantes, elles comportent un cycle de seize scènes christologiques, des cycles narratifs de la Vierge et de saints, un cycle eucharistique et des portraits de la famille princière; elles apparaissent liées aux préoccupations du fondateur. Le programme de Sainte-Sophie d'Ohrid (milieu du XI<sup>e</sup> siècle), qui est une basilique à coupole, est riche et novateur<sup>9</sup>. Sous la Vierge de l'abside trônant avec l'Enfant sont représentés une Communion des apôtres où le Christ officie et une série d'évêques; les côtés du choeur portent des scènes centrées sur l'eucharistie et la liturgie, et la voûte, une Ascension; les Grandes Fêtes étaient disposées sur les parois de la nef; la prothèse et le diaconicon conservent des cycles du Baptiste et des Quarante Martyrs ainsi que des portraits des titulaires des grands sièges épiscopaux.

Les programmes de la peinture monumentale, quoiqu'obéissant à certaines règles constantes, n'ont donc cessé d'évoluer jusqu'à l'époque qui nous occupe. Deux traits fondamentaux y trouveront à se développer: l'aspect liturgique, notamment du décor absidal, et l'aspect narratif des vies de la Vierge et des saints. Je voudrais à présent considérer les décors peints du monde byzantin et para-byzantin du dernier quart du

8. V. N. Lazarev, *Mosaiki Sofij Kievskoj*, Moscou, 1960, fig. 1 p. 26 et 5 à 9 p. 40 sq. pour la répartition des mosaïques et des fresques; *id.*, *Old Russian Murals and Mosaics from the XI to the XVI Century*, Londres, 1966, 34 sq.; *id.*, *Storia*, 152 sq.

9. V. J. Djurić, *L'église de Sainte-Sophie à Ohrid*, Belgrade, 1963; *id.*, *Byzantinische Fresken in Jugoslawien*, Munich, 1976, 10 - 12; Lazarev, *Storia*, 158 - 160; A. Grabar, *Les peintures murales dans le choeur de Sainte-Sophie d'Ohrid*, *CA*, 15 (1965), 257-265.



XI<sup>e</sup> jusqu'au milieu du XIII<sup>e</sup> siècle en suivant la chronologie d'aussi près que possible, mais en opérant, par souci de clarification, des regroupements autour des monuments les plus significatifs.

## II

L'église de la Dormition à Daphni (vers 1100)<sup>10</sup> est du type à coupole sur trompes, comme Hosios Loukas et la Néa Moni, mais ses berceaux plus larges la rapprochent davantage des églises à coupole sur pendentifs classiques, ce qui permet une répartition des scènes plus aisée (fig. 1). Son décor de mosaïque et de marbre ne laissait toutefois qu'une place assez restreinte aux compositions figurées. Il ne reste à l'abside qu'une partie de la Vierge trônant avec l'Enfant et deux archanges dans les niches latérales; l'Hétimasie figurait sur la voûte<sup>11</sup>. La prothèse et le diaconicon ne comportent que des figures isolées, d'une part St Jean-Baptiste avec Aaron et Zacharie, de l'autre St Nicolas avec Grégoire d'Agrigente et Grégoire le Thaumaturge, en demi-figures; les quatre diacres s'y ajoutent sur les douelles. Sur les piliers du choeur subsistent les traces d'une Vierge intercédant à gauche et du Christ à droite. Placées dans le prolongement du templon, de telles images-icones sont bien attestées au XI<sup>e</sup> siècle. Le Pantocrator règne à la coupole, entouré d'un large anneau d'or qui l'isole, et seize prophètes se tiennent entre les fenêtres du tambour.

Dans la nef, la série des Grandes Fêtes est entièrement logée dans les parties hautes (pl. XXVI.1). Elle compte treize compositions, auxquelles s'ajoutaient sûrement la Pentecôte et l'Ascension, qui sont perdues, réparties sur deux registres superposés. Elle commence dans le haut du bras nord, côté est, par la Nativité de la Vierge, se poursuit dans les trompes est par l'Annonciation et la Nativité du Christ, dans le haut du bras sud par l'Adoration des Mages et la Présentation du Christ au temple (qui a disparu), dans les trompes ouest par le Baptême et la Transfiguration, dans le haut du bras nord côté ouest par la Résurrection de Lazare; sous cette scène, l'Entrée du Christ à Jérusalem, et sous la Nativité de la Vierge, la Crucifixion; dans le bras sud, au même niveau,

10. G. Millet, *Le monastère de Daphni*, Paris, 1899; E. Diez and O. Demus, *Byzantine Mosaics in Greece. Hosios Lucas and Daphni*, Cambridge (Mass.), 1931, *passim*; Demus, *Byz. Mosaic Decoration*, *passim*.

11. Millet, *Daphni*, rapporte en effet (77) qu'une partie de l'Hétimasie était jadis visible à la voûte du choeur. On peut se demander s'il ne s'agissait pas d'une Pentecôte, le thème se trouvant en cet endroit à Hosios Loukas et à la Panagia Chalkéon.

## DAPHNI, KATHOLIKON

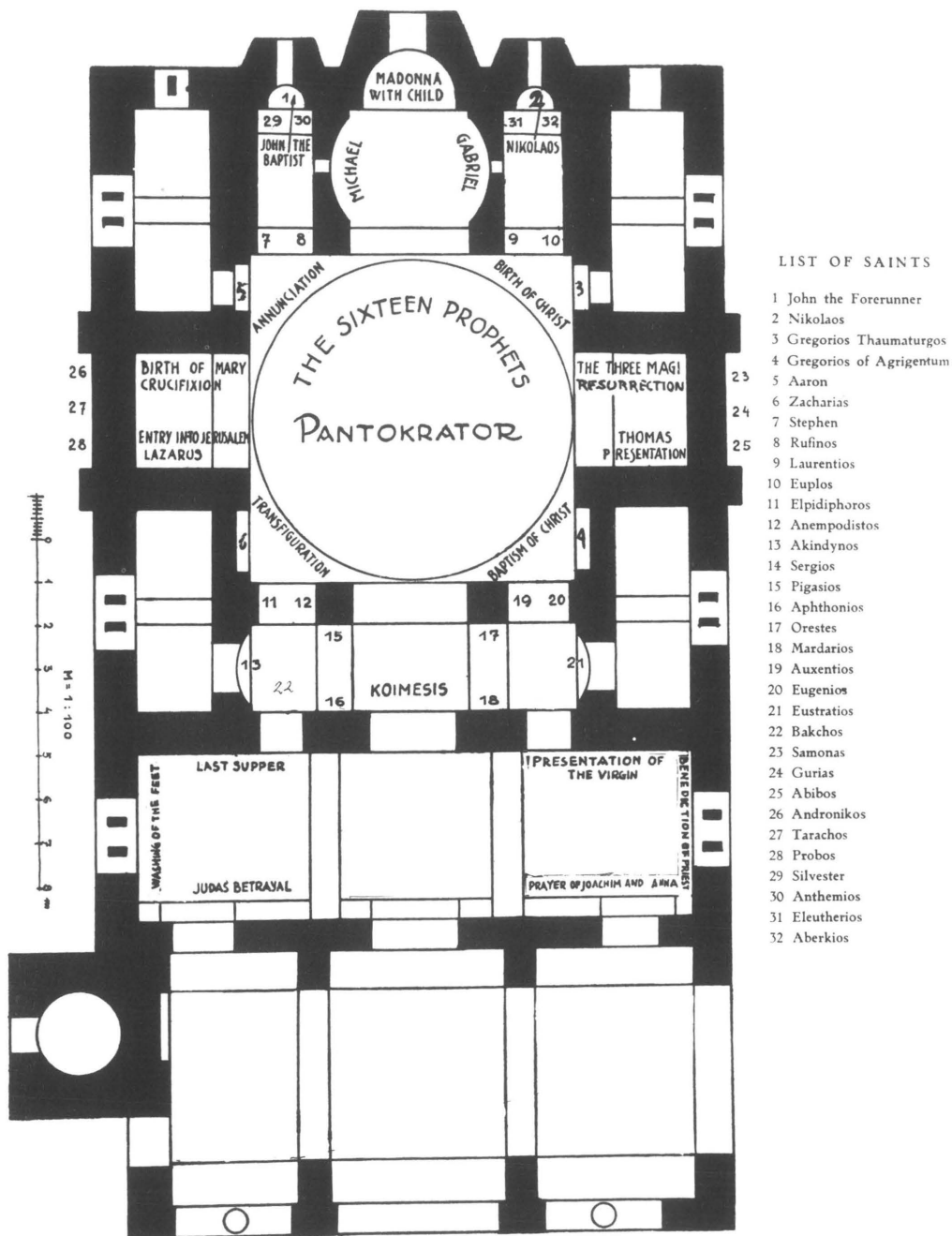


Fig. 1. Daphni, église de la Dormition de la Vierge, vers 1100. Plan avec répartition du décor (d'après Diez-Demus, *Byz. Mosaics in Greece*, p. 121, corrigé).

la Descente aux Limbes et l'Incrédulité de Thomas; enfin, au-dessus de la porte ouest, la Dormition. Le déroulement du cycle est chronologique, c'est pourquoi la Nativité de la Vierge est placée au-dessus de la Crucifixion, qui est une scène bien plus importante, et l'Adoration des Mages au-dessus de la Descente aux Limbes.

Cette succession de caractère historique, qui entraîne un certain abandon du symbolisme typologique selon lequel les représentations de Dieu dominant, doit répondre à une intention du programmateur. Le cycle est en effet bien plus développé qu'à Hosios Loukas et à la Néa Moni; par rapport même au Dodékaorton, s'y ajoutent la Nativité de la Vierge, l'Adoration des Mages et l'Incrédulité de Thomas. La Nativité et la Présentation au temple de la Vierge, ou l'une de ces deux scènes, peuvent dès lors être intégrées dans la série des Grandes Fêtes. Mais l'Adoration n'en fait pas partie puisqu'elle est — comme déjà à Hosios Loukas — évoquée dans les compositions synthétiques de la Nativité du Christ; toutefois, de même qu'à la Panagia ton Chalkéon, ce n'était pas le cas à Daphni (la lacune devait comporter le bain de l'Enfant). Quant à l'Incrédulité de Thomas, sans faire officiellement partie des Grandes Fêtes, elle peut venir compléter les épisodes de la Passion et de la Résurrection, car c'est cette troisième partie du cycle qui est le plus susceptible de développements.

En outre, un petit cycle complémentaire de la Passion trouve place dans la partie nord du narthex, avec la Dernière Cène, le Lavement des pieds et la Trahison de Judas — ces scènes ne se succèdent pas en frise mais sont isolées dans des portions d'architecture (pl. XXVII.2). Symétriquement, dans la partie sud, un cycle de l'Enfance de la Vierge est introduit pour la première fois dans une église proprement byzantine<sup>12</sup>. Il est localisé dans le narthex, soit en tant que cycle secondaire, soit parce que l'usage s'instaurait alors de placer là les scènes de la vie du saint patron. A Sainte-Sophie de Kiev, quelques épisodes avaient été empruntés à un ensemble de miniatures sans choix rigoureux. Au contraire, les épisodes retenus à Daphni conviennent bien à la peinture monumentale et ont une valeur symbolique ou liturgique marquée. Les deux Annonciations à Anne et Joachim, groupées dans le même tableau, ne sont pas fêtées mais peuvent rappeler la fête commune des parents de la Vierge au 9 septembre; la Bénédiction de la petite Marie par les prêtres

12. J. Lafontaine-Dosogne, *Iconographie de l'Enfance de la Vierge dans l'Empire byzantin et en Occident*, Bruxelles, 2 vol., 1964 - 1965, cf. I, 38 et, pour l'emplacement de telles scènes, 204 et 206.

— rare dans les églises et qui paraît liée à la tradition constantinopolitaine — a une valeur symbolique et annonce la Présentation au temple. Ce dernier thème, qui exprime la garantie de pureté parfaite de Marie, illustre une fête importante: de même que la Nativité, elle constitue dès lors un sujet autonome, susceptible d'être intégré aux Grandes Fêtes. Ici, la Nativité a été détachée de ce cycle pour figurer parmi les Fêtes dans la nef. C'est le plus ancien exemple de ce procédé, qui a un aspect peu satisfaisant puisqu'il rompt le cours de la narration, mais qui marque la primauté de la signification liturgique de certains épisodes.

Enfin, le programme de Daphni comporte encore des saints et martyrs, groupés généralement suivant leur commémoration et figurés dans les portions d'architecture convenant à leur nombre. Le clair déroulement du programme, la haute qualité d'exécution et de style font de ces mosaïques un monument majeur de l'époque des Comnènes et de la tradition de la capitale. Elles ne témoignent pas nécessairement de la peinture monumentale de cette période dans tout son ensemble.

Les décors en mosaïque contemporains conservés sont partiels ou fragmentaires. A Constantinople même, on ne peut citer que le panneau de Jean II et Irène (1118 - 1122) dans la galerie de Sainte-Sophie, où les souverains debout entourent la Vierge Hodigitria suivant une formule connue — le jeune Alexis sera ajouté quelques années plus tard<sup>13</sup>. On remarquera que la Vierge est d'une taille à peine plus haute que celle du couple impérial, alors que dans le panneau de Zoé et Monomaque, au milieu du XI<sup>e</sup> siècle, le Christ dominait nettement: il y a affaiblissement de l'idée de hiérarchie morale. Le fragment conservé de l'abside de la basilique de Serrès appartient à une Communion des apôtres<sup>14</sup>, thème qui était devenu classique dans le courant du XI<sup>e</sup> siècle. A l'Archange-Michel de Kiev, peu après 1108<sup>15</sup>, le programme s'inspirait de celui de la Sainte-Sophie avec, à l'abside, une Vierge orante surmontant une Communion des apôtres et une série d'évêques. L'évolution iconographique se marque par une présentation des apôtres

13. Cf. Mango, *Mosaics of St. Sophia*, pl. 17 - 18; pour le panneau de Constantin IX et Zoé, pl. 14; Lazarev, *Storia*, fig. 289 - 292 et 161.

14. Lazarev, *Storia*, p. 197 et n. 55 p. 255; Volbach u. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz u. der christ. Osten*, pl. 19 et notice.

15. Lazarev, *Russian Murals and Mosaics*, 67 sq. et fig. 51 - 53. Les fresques des tours occidentales de Sainte-Sophie de Kiev (c. 1120 - 1125) présentent d'extraordinaires scènes de jeux de cirque et de chasse ressortissant à l'ancienne iconographie impériale, cf. *ibid.*, 53 sq. Les fresques fragmentaires de Sainte-Sophie de Novgorod (1108) s'inspiraient également de Sainte-Sophie de Kiev, *ibid.*, 95 - 96.

en groupes et dans des attitudes variées. L'influence byzantine, qui est alors très forte en Géorgie, apparaît nettement dans le décor absidal de l'église du monastère de Gelati (1125 - 1130)<sup>16</sup>. La Vierge Kyriotissa, debout et tenant l'Enfant devant elle entre deux archanges (pl. XXVII.3), est un thème classique quoique plus rare que le type trônant; mais le traitement est un peu différent de celui des mosaïques byzantines où, depuis la restauration des images jusqu'à Daphni, la Vierge est isolée sur son fond d'or, les archanges prenant place sur l'arc, sur les parois latérales ou même, comme à Chios, dans les absidioles latérales. Cela procède à la fois d'une intention intellectuelle et d'un parti-pris esthétique en rapport avec la technique de la mosaïque. Car dans la fresque, et déjà à la Panagia ton Chalkéon, les archanges se rapprochent de la Vierge, un fond peint uni n'ayant guère de valeur en soi. L'image de Gelati se distingue donc de la tradition propre aux mosaïques byzantines pour se rapprocher de celle des peintures. L'iconographie préiconoclaste du thème, où cette distanciation n'est pas opérée, a pu aussi jouer son rôle.

Toutefois, un ensemble important, fort proche des conceptions byzantines, a été exécuté à Saint-Marc de Venise. L'église reproduit le plan des Saints-Apôtres de Constantinople et son décor, en partie réalisé durant la deuxième moitié du XI<sup>e</sup> siècle (une restauration importante eut lieu à la fin du XII<sup>e</sup>), sauf pour les galeries extérieures, s'en inspirait dans une large mesure. Il y avait à l'origine un Pantocrator à l'abside; l'Ascension et la Pentecôte figuraient dans les coupoles ouest et centrale, et le Christ Emmanuel entouré de la Vierge et des prophètes dans la coupole est; la coupole nord était consacrée au Baptiste et la coupole sud au Christ; dans les pendentifs étaient représentés, notamment, les évangélistes; sur les voûtes se déroulaient des scènes de la vie du Christ et des apôtres. Le cycle de la Vie de la Vierge dans le transept s'ajoutait à ce programme. Les mosaïques de la cathédrale de Torcello, qui est de forme basilicale, comportent une Vierge surmontant les apôtres à l'abside et, surtout, un immense Jugement dernier déployé sur la paroi ouest<sup>17</sup>.

16. Lazarev, *Storia*, 218 et fig. 342 - 345 (détails); Š. Ja. Amiranašvili, *Istorija gruzinskoj monumentalnoj živopisi*, Sachelgami, 1957, I, 115 sq. et pl. 96 sq.; notes personnelles 1969.

17. En attendant la publication prochaine d'O. Demus dans les *Dumbarton Oaks Studies*, voir, de cet auteur, *Die Mosaiken von San Marco in Venedig 1100 - 1300*, Baden bei Wien, 1935; Lazarev, *Storia*, 243 - 246 et la bibliographie en notes; pour Torcello,

Des décors peints plus complets se sont conservés à Byzance, permettant de mieux juger de l'application du programme-type. En Chypre, deux ensembles du début du XII<sup>e</sup> siècle sont liés de près à la tradition constantinopolitaine, tant par le programme que par le style. Celui de l'église de la Sainte-Trinité au monastère de Koutsoveni, vers 1100, ne comporte plus que des figures de saints, dont deux évêques dans l'abside, et quelques fragments de Grandes Fêtes<sup>18</sup>. Celui de la Panagia Phorviotissa d'Asinou, fondée en 1105 - 1106 par le magistre Nicéphore, est beaucoup mieux préservé (fig. 2), mais il a souffert de repeints et des peintures postérieures s'y sont ajoutées<sup>19</sup>. La conque de l'abside, refaite au XIII<sup>e</sup> siècle, montre une Vierge orante entre deux anges qui reproduit probablement la figure originelle. En-dessous, une Communion des apôtres sous les deux espèces — où c'est Jean et non Paul qui boit le premier à la coupe que lui tend le Christ (le motif n'est pas unique), puis six évêques en position frontale. Sur l'arc, un Pantocrator en médaillon, placé là en raison de l'absence de coupole et, de part et d'autre, la Vierge et l'Ange de l'Annonciation surmontant les figures d'Anne et Joachim. Sur les piliers, à gauche le Baptiste et la Vierge, à droite le Christ; à la douelle, David et Salomon. Deux thèmes eucharistiques figurent en outre dans le bēma, le Sacrifice d'Abraham et Zosime apportant la communion à Marie l'Égyptienne, ce dernier apparaissant pour la première fois dans une église. La Nativité et la Présentation au temple de la Vierge, qui ouvrent la série des Grandes Fêtes, bénéficient d'un

*ibid.*, fig. 368 - 370. I. Andreescu, Les mosaïques de la lagune vénitienne aux environs de 1100, *Actes du XV<sup>e</sup> Congrès int. d'Études byzantines (Athènes, 1976)*, a présenté certains résultats de l'examen technique des mosaïques qui permettent de conclure à une date de la fin du XI<sup>e</sup> pour l'exécution des mosaïques, celles de la fin du XII<sup>e</sup> étant dues à une restauration à la suite de tremblements de terre.

18. A. and J. Stylianou, *The painted Churches of Cyprus*, Chypre, 1964, 151 - 153; notes personnelles 1961.

19. Harold, Bishop of Gibraltar, V. Seymer, W. H. Buckler and Mrs. G. Buckler, The Church of Asinou, Cyprus, and its Frescoes, *Archaeologia*, 83 (1934), 325 - 335 avec des relevés en coupes et sections aux p. 334 - 335; M. Sacopoulo, *Asinou en 1106 et sa contribution à l'iconographie* (Bibliothèque de Byzantion 2), Bruxelles, 1966; Stylianou, *Churches of Cyprus*, 51 - 67. Si le décor primitif date de 1106, des peintures ont encore été exécutées au XIII<sup>e</sup> s., au milieu du XIV<sup>e</sup> et plus tard encore, et bon nombre de celles du XII<sup>e</sup> ont été repeintes. D'où la difficulté d'établir avec certitude le programme original, particulièrement celui de l'arc triomphal: Mme Sacopoulo attribue au XVI<sup>e</sup> s. Anne et Joachim ainsi que l'Annonciation (p. 121) et ne se prononce pas sur la Vierge et le Christ; or ces thèmes pouvaient remonter au XII<sup>e</sup> s.; l'iconographie de la Présentation de la Vierge au temple a en tout cas été préservée, etc. Mme Sacopoulo considère le programme dans son ensemble aux p. 116 sq.

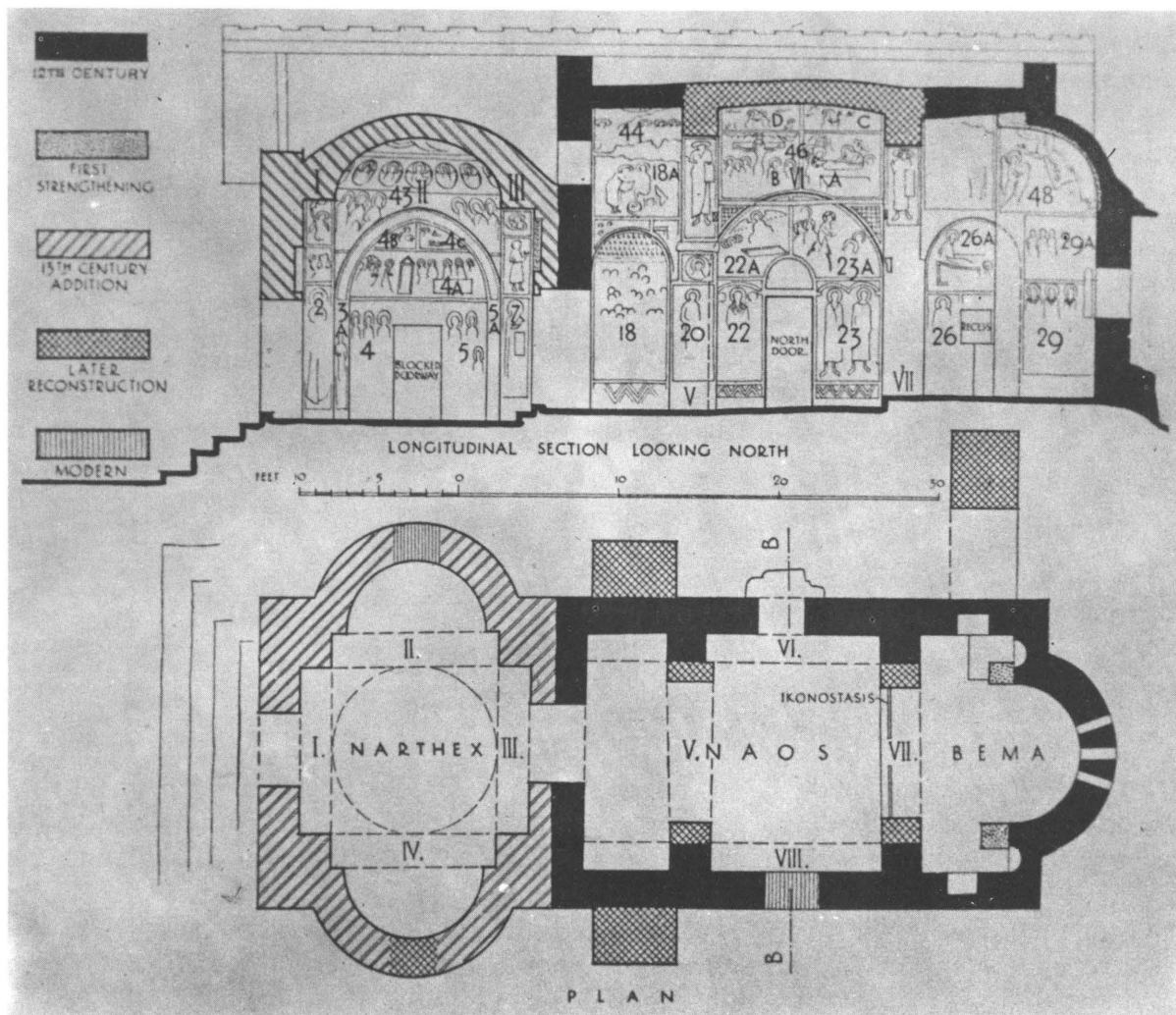


Fig. 2. Asinou, église de la Vierge Phorviotissa, 1105 - 1106. Plan et section nord avec répartition du décor (d'après Buckler, *Asinou*, p. 334).



emplacement privilégié — en relation avec la consécration de l'église — dans deux niches plates creusées dans les parois du choeur et se prolongeant en prothèse et diaconicon; avec la Dormition placée sur la paroi ouest, ces scènes constituent un petit cycle, de caractère liturgique, de la vie de la Vierge. L'Ascension est représentée à la voûte du choeur et les autres Grandes Fêtes, partiellement conservées, étaient réparties sur la voûte et les parois du vaisseau basilical. Il y a encore des figures de saints, isolées ou groupées, notamment les Quarante martyrs sur le lac gelé. Ce thème, qui n'est pas nouveau, favorise l'expression des sentiments dramatiques, de même que celui de la Dormition, et le peintre ne s'est pas fait faute d'utiliser ces possibilités. Rappelons encore des portraits, notamment celui du donateur laïque, magistre de Nicéphore, représenté aux pieds de la Vierge. Ainsi, non seulement par l'élargissement du programme mais par l'expression stylistique d'une nouvelle mentalité, le décor d'Asinou occupe-t-il une place importante dans l'évolution de l'art des Commènes et tend à démontrer que la fresque était moins conformiste que la mosaïque.

Le cas de l'église du monastère de la Vierge Eleousa à Veljusa est plus ambigu. Fondée en 1080, elle a pu être peinte soit alors, soit en 1106. Mais ses particularités iconographiques ont incité certains à dater plus bas les peintures<sup>20</sup>. En effet, à l'abside, sous une Vierge à l'Enfant trônant, deux des quatre pères liturgistes — Basile et Jean Chrysostome — sont tournés vers l'autel de l'Hétimasie qui occupe le centre: c'est l'ébauche d'un thème qui ne s'accomplira que dans la deuxième moitié du XIIe siècle, s'il faut en croire les monuments conservés. Le décor de la coupole amalgame les motifs du Pantocrator et de la Déisis dans une composition inspirée de l'Ascension, ce qui est en marge des formules contemporaines. Il y avait un cycle des Grandes Fêtes dont la Présentation du Christ au temple et l'Anastasis subsistent, curieusement logées dans des niches latérales. Dans la chapelle annexe du Sauveur, l'abside est ornée d'une Synaxe des Anges, sujet inspiré d'un hymne liturgique, encore exceptionnel à l'époque. La qualité d'exécution de ces peintures ne permet pas de les tenir pour "provinciales", et il est possible que la position nouvelle des liturgistes et la Synaxe des Anges soient les échos précoces de créations de la capitale.

20. V. Djurić, Fresques du monastère de Veljusa, *Akten des XI. Intern. Byz. Kongresses München 1958*, 113 - 121 (datation haute); *id.*, *Byz. Fresken in Jugoslawien*, 12 - 14; Lazarev, *Storia*, 209; G. Babić, Les discussions théologiques du XIIe siècle et l'apparition de nouvelles scènes dans le décor absidal des églises byzantines (en serbe avec résumé français), *Recherches sur l'Art*, 2 (1966), 11 - 29, cf. 25 - 26.



Il n'en va pas de même pour les peintures de Saint-Mercure à Corfou, bien datées de 1074 - 1075<sup>21</sup>. Dans cette petite basilique à-deux absides, couverte d'une charpente, le Pantocrator figure sur la paroi orientale, ce qui est normal dans ce cas; mais il est cantonné des quatre symboles et d'anges comme dans les images théophaniques des décors cappadociens dits archaïques. Elie et Elisée se tiennent dans l'abside gauche, Basile et probablement St Mercure dans l'abside droite, tandis que le diacre Étienne figure entre les deux. Ces personnages conviennent à la zone des absides et, si le St Mercure est bien identifié, il offre un témoignage intéressant sur l'emplacement de l'image du saint patron. Le reste du décor consiste en séries de figures de saints représentés en pied au registre inférieur et en buste au registre supérieur des parois, ce qui relève d'une formule dépassée. Parmi ces saints, il convient de mentionner un saint militaire à cheval, thème absent du grand art byzantin de l'époque mais bien attesté dans l'Orient chrétien, et une Ste Marina assommant Belzébut: non seulement c'est la plus ancienne représentation connue, mais elle montre que le thème était largement répandu<sup>22</sup>. Il est intéressant de comparer à celui-là un décor cappadocien à peu près contemporain, celui de l'église rupestre dite Sarica kilise<sup>23</sup>. Le type en croix grecque à coupole avec absides latérales a favorisé une répartition très byzantine de la série des Grandes Fêtes dans les parties hautes. Toutefois, la scène apocryphe de l'Eau de l'Épreuve, qui vient des cycles narratifs de l'époque précédente, y a été introduite et, surtout, l'abside est ornée d'une Déisis, formule alors quasi constante en Cappadoce. La Nativité, la Présentation et la Dormition de la Vierge sont groupées dans le berceau nord, groupement rare à Byzance mais dont nous aurons un autre témoignage dans l'église géorgienne d'Ateni. Ainsi, les programmes byzantins sont adoptés en Cappadoce, mais dans certaines limites dues aux traditions locales.

L'église du monastère d'Ateni, peinte dans le dernier quart du XIe siècle<sup>24</sup>, est d'un grand intérêt par l'ampleur de son décor, dont la ré-

21. P. L. Vocotopoulos, *Fresques du XIe siècle à Corfou*, *CA*, 21 (1971), 151 - 180, cf. 154 sq.

22. Cf. J. Lafontaine-Dosogne, Un thème iconographique peu connu: Marina assommant Belzébut, *Byzantion*, 32 (1962), 251 - 259 (à propos de représentations en Cappadoce et en Syrie et de la définition précise du thème).

23. J. Lafontaine, *Sarica kilise en Cappadoce*, *CA*, 12 (1962), 263 - 284, cf. 269 sq. et fig. 7 - 18.

24. Amiranašvili, *Živopis*, 77 - 98, pl. 52 sq. (sa datation du Xe n'a pas été acceptée, cf. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, I, 38 - 39 et n. 9); notes personnelles 1969.

partition est fonction du type architectural en tétraconque. A l'abside, une Vierge debout tenant l'Enfant devant elle entre deux archanges (pl. XXVIII.4) — le type iconographique est le même qu'à Gelati — surmonte une rangée d'apôtres et une rangée d'évêques en position frontale; sur les côtés, les deux parties de la Communion des apôtres. A la douelle de l'arc, un Pantocrator en médaillon, placé là parce que la coupole, suivant une tradition géorgienne persistante, était ornée d'une croix, ainsi que St Jean-Baptiste, Zacharie, David et Aaron, et deux diacres figurant sur les piliers: les mêmes personnages se trouvent aussi dans les absides latérales à Daphni. Les quatre grandes trompes de la coupole portent des traces des Fleuves du paradis. Les trois autres absides sont consacrées à des ensembles, étagés sur plusieurs registres: au Nord, des Grandes Fêtes; à l'Ouest, un Jugement dernier; au Sud, un cycle de la vie de la Vierge comportant des scènes de son Enfance, de l'Enfance du Christ et la Dormition (pl. XXVIII.5). C'est le plus ancien exemple dans une église d'un cycle basé à la fois sur le *Protévangile de Jacques* et le *Transitus Mariae*. On retrouvera cette formule à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle à Saint-Clément d'Ohrid, mais disposée d'une autre manière et avec un choix de scènes différent<sup>25</sup>. Il faut encore signaler la présence de nombreux portraits princiers. A Gelati, parmi les fresques du narthex de l'église, contemporaines des mosaïques ou un peu plus tardives, apparaissent des représentations des conciles qui sont parmi les plus anciennes conservées, et dont la source doit être constantinopolitaine<sup>26</sup>. Mais en Géorgie, l'impact de l'influence byzantine varie suivant les conditions historiques et les régions. Dans la lointaine Svanétie, les traditions locales l'emportent: c'est le Christ de la Déisis qui occupe l'abside, à Iprari (1096), à Nakipari (1130) et ailleurs, tandis qu'un bref cycle évangélique se déroule dans la nef; les images de saints locaux y sont nombreuses, ainsi que les cycles des Sts Julitte et Quiricus (Cyr) et du très populaire St Georges<sup>27</sup>.

Cf. aussi mes *Recherches sur les programmes décoratifs des églises médiévales de Géorgie en relation avec la peinture monumentale byzantine*, Actes du II<sup>e</sup> Symposium intern. sur l'Art géorgien, Tbilisi 1977.

25. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, I, 202 - 203.

26. Lazarev, *Storia*, 219; notes personnelles 1969. De telles représentations sont attestées dans la peinture monumentale par les sources pour le VIII<sup>e</sup> s.; les mosaïques de l'église de la Nativité à Bethléem, du début de ce siècle, ne sont pas figuratives. On ne peut guère citer d'exemples qu'au XII<sup>e</sup> s., à Saint-Nicolas de Myra et à Saint-Cyrille de Kiev, cf. Chr. Walter, *L'iconographie des conciles dans la tradition byzantine*, Paris, 1970, 21 - 22 (il ne connaît toutefois pas les fresques de Gélati).

27. Lazarev, *Storia*, 220 - 221; Amiranašvili, *Živopis*, pl. 149 (Nakipari).

Quant à l'Italie, les peintures des églises rupestres du Sud<sup>28</sup> sont proches des formules provinciales byzantines, avec la Déisis à l'abside et des figures de saints isolées; des représentations des Grandes Fêtes ne s'y introduiront que dans le courant du XIIe siècle. Aucun ensemble complet n'a été conservé et, par ailleurs, bien des peintures sont des ex-voto isolés; il est donc difficile de porter un jugement sur le programme appliqué dans ces modestes sanctuaires. En revanche, il convient de faire état de l'ensemble narratif très développé de la vie du Christ qui se déroule en registres superposés sur les parois de la basilique de Sant'Angelo in Formis, et qui date de la fin du XIe siècle<sup>29</sup>. La formule n'est pas byzantine, mais les illustrations de manuscrits byzantins — où la tradition narrative s'était conservée bien vivante — ont dû jouer leur rôle. Quant aux mosaïques exécutées dans le choeur de la basilique oursienne à Ravenne (1112), à l'abside de la chapelle du Saint-Sacrement dans la cathédrale de Trieste et dans les absides latérales de la cathédrale de Torcello, elles relèvent d'une école locale, probablement ravennate<sup>30</sup>. Sauf pour la Vierge trônant avec l'Enfant entre deux anges à Trieste, elles n'ont que peu de rapport avec les programmes byzantins contemporains.

Dans la deuxième moitié du XIIe siècle, on ne trouve plus de décors en mosaïque, sauf à Bethléem, en Sicile et à Venise. Pourtant, les équipes grecques qui ont travaillé en Italie attestent du même coup la persistance de cette production à Byzance; nous n'en avons malheureusement pas conservé d'exemple, ni à Constantinople (sauf peut-être la Déisis dans la galerie sud de Sainte-Sophie, dont la date est controversée)<sup>31</sup>, ni à Thessalonique, les deux grands centres artistiques byzantins qui étaient aussi pourvoyeurs d'artistes. Les sources nous apprennent que le décor des Saints-Apôtres à Constantinople avait été complété ou par-

28. A. Medea, *Gli affreschi delle cripte eremitiche pugliesi*, Rome, 1939; notes personnelles 1954.

29. De ce point de vue, voir P. Underwood, *Some problems in Programs and Iconography of Ministry Cycles*, The Kariye Djami, 4. *Studies in the Art of the Kariye Djami and its Intellectual Background*, Princeton, 1975, 243 - 302, *passim* et fig. 13 et 15.

30. Pour une vue d'ensemble de ces monuments italiens, cf. Lazarev, *Storia*, 231 - 233 et 241 - 242.

31. Lazarev, *Storia*, 198, estime qu'il s'agit d'une oeuvre comnène; au contraire, O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*, *Berichte zum XI. Intern. Byzantinisten-Kongress München 1958*, 56-57, la tient pour paléologue; cf. aussi Mango, *Mosaics of St. Sophia*, pl. 19 et p. 29; Volbach u. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz u. der christ. Osten*, pl. 20b et notice.

tiellement refait sous Manuel Ier, et qu'un artiste célèbre, Eulalios, était l'auteur du Pantocrator de la coupole centrale et des Saintes Femmes au tombeau; cette scène, appartenant au cycle de la Passion, existait sans doute déjà antérieurement. Le voyageur Antoine de Novgorod mentionne un cycle de St Jean-Baptiste dans le baptistère de Sainte-Sophie qui datait peut-être de cette époque<sup>32</sup>. Il est intéressant de le signaler, ne fût-ce qu'en relation avec les baptistères de Saint-Marc à Venise et de Florence au XIVE siècle.

Les mosaïques byzantines ou byzantinisantes exécutées en Italie posent des problèmes très particuliers. Les formules de la peinture monumentale byzantine y sont adaptées aux milieux qui les ont suscitées et aux formes architecturales, pour la plupart latines, où se déploie le décor; elles sont complétées par des cycles narratifs de la vie du Christ en principe étrangers aux églises byzantines, mais pour lesquels les illustrations de manuscrits byzantins ont été mises à contribution. En Sicile<sup>33</sup>, l'église de Sainte-Marie ou Martorana, à Palerme, fondée par l'amiral Georges d'Antioche, présente un plan central où le programme byzantin, essentiellement les Grandes Fêtes, est bien intégré; pourtant, à la coupole, c'est le Christ trônant entouré de quatre anges qui est figuré au lieu du Pantocrator en buste. A la chapelle Palatine, certaines compositions ont été déplacées en fonction de la présence de la tribune royale; les parois sont recouvertes de marbre comme dans les églises byzantines de luxe, mais les plafonds de bois présentent des stalactites et des peintures décoratives de style arabe. Les mosaïques de la cathédrale de Cefalu (1148) sont considérées comme les plus purement grecques par l'exécution; mais le plan basilical a entraîné le placement à la conque de l'abside du buste du Pantocrator; la figure de la Vierge est maintenue mais à l'étage médian, où elle se tient en orante entre quatre archanges, tandis que les apôtres en position frontale occupent les deux registres inférieurs, ce qui ne correspond pas au procédé byzantin contemporain. Celui-ci est mieux respecté à Monreale, vers la fin du siècle, puisque, sous le Pantocrator, la Vierge trône avec l'Enfant entre deux anges et des apôtres, tandis que le niveau inférieur est occupé par des figures d'évêques; toutefois, ceux-ci sont vus de face alors que l'attitude de

32. Mango, *Sources and Documents*, 229 - 230, et *supra*, n. 3; pour le baptistère de Sainte-Sophie, *ibid.*, 236.

33. Cf. O. Demus, *The Mosaics of Norman Sicily*, Londres, 1949; E. Kitzinger, *The Mosaics of the Cappella Palatina in Palermo. An Essay on the Choice and Arrangement of Subjects*, *The Art Bulletin*, 1949, 288 - 291; *id.*, *The Mosaics of Monreale*, Palerme, 1960; Lazarev, *Storia*, 234 - 240.

trois-quarts, autour de l'autel central, est déjà répandue dans les sanctuaires byzantins, et l'Hétimasie reste à la voûte; en outre, les évêques débordent du cadre de l'abside, ce qui marque un relâchement des règles byzantines. Les parois du transept et des nefs sont couvertes d'une suite ininterrompue d'épisodes de l'Ancien et du Nouveau Testament; ce décor, intéressant en soi, est artificiel et froid et en fait bien éloigné de la manière byzantine. De sorte que, si beaux et prestigieux que soient les ensembles de mosaïques de la Sicile normande, ils restent en marge et n'ont guère influencé l'évolution de l'art byzantin sur le plan des programmes. Mais ils n'en apportent pas moins d'intéressants témoignages sur lesquels nous reviendrons.

Dans la basilique de la Nativité, à Bethléem<sup>34</sup>, des mosaïques furent exécutées en 1169, à la suite du mariage d'Amalric avec Marie, nièce de Manuel Comnène. Elles comportaient une Vierge Blachernitissa à l'abside, un Pantocrator sur l'arc triomphal (placé là en raison de l'absence de coupole) et la Pentecôte à la voûte ainsi que des prophètes; un petit cycle de la Vierge se déroulait dans le chœur, groupant l'Annonciation, la Présentation de Marie au temple, la Dormition et les Funérailles, cette dernière scène étant nouvelle dans la grande peinture d'église; dans le transept, un Arbre de Jessé, également attesté pour la première fois, semble-t-il, et des représentations des Grandes Fêtes; des bustes d'ancêtres du Christ et des anges figurent sur les parois de la nef. Il s'agit d'une adaptation à un monument ancien et le style dur ne prouve guère en faveur d'une oeuvre constantinopolitaine. Mais le développement des thèmes de la Vierge et leur regroupement mérite d'être noté, de même que la Blachernitissa, un type constantinopolitain dont le succès grandit lorsque les Comnènes établirent leur résidence aux Blachernes.

En fait, le monument majeur de cette période de la peinture monumentale byzantine est la petite église de Saint-Pantéléimon à Nérézi, fondée en 1164 par Alexis Comnène, petit-fils d'Alexis Ier<sup>35</sup>. Si belles que soient les peintures, oeuvre d'artistes byzantins venus soit de Constantinople, soit de Thessalonique, le fait est paradoxal. Le programme qui est mis en oeuvre est sans doute représentatif des courants des grands

34. Lazarev, *Storia*, 215 - 216 et note 23 p. 119.

35. Lazarev, *Storia*, 199 - 201; Djurić, *Byz. Fresken in Jugoslawien*, 15 - 17; R. Hamann-Mac Lean u. H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien, vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, Giessen, 1963, 17 - 18 et fig. 29 - 45; G. Millet et A. Frolov, *La peinture du moyen âge en Yougoslavie*, Paris, I (1954), pl. 15 - 21; notes personnelles 1961.

centres à cette époque, mais il doit être restreint par rapport à celui des sanctuaires métropolitains; en outre, il est incomplètement conservé. Cependant, les peintures de Nérézi offrent nombre d'éléments révélateurs de l'évolution du programme décoratif dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle, qui peuvent servir de référence lorsque l'on considère les autres décors conservés.

Dans l'abside, sous une Vierge perdue et refaite postérieurement sous la forme d'une Platyτέρα, puis une Communion des apôtres sous les deux espèces, on voit huit Pères de l'Église, menés d'une part par St Jean Chrysostome, de l'autre par St Basile le Grand; ils sont tournés de trois-quarts vers l'autel qui occupe le centre, chargé d'objets liturgiques et entouré de deux anges-diacres: l'image de l'Hétimasie est descendue au niveau réel de l'acte liturgique, et la tendance à exprimer concrètement cet acte, ébauchée à Veljusa, est pleinement réalisée<sup>36</sup>. Sur les piliers du choeur sont peintes deux grandes images-icônes, la Vierge à gauche et St Pantéléimon, patron de l'église, à droite, dans un encadrement sculpté luxueux qui prolongeait le templon de marbre<sup>37</sup> (fig. 3). L'Annonciation figurait des deux côtés de l'arc. Dans la prothèse est peinte une Vierge orante en demi-figure, rare en cet endroit; elle surmonte des diacres, traditionnels ceux-là, au même titre que l'image de St Jean-Baptiste dans le diaconicon. Dans la nef, il ne reste que huit compositions des Grandes Fêtes, se déployant en deux registres sur les parois. Il comporte la Nativité et la Présentation de la Vierge et des scènes complémentaires de la Passion: il était donc plus développé que celui de Daphni. Les deux locaux latéraux sont coiffés d'une coupole occupée, d'une part par un Pantocrator, de l'autre par le Christ-prêtre; divers saints y sont représentés. Enfin, le narthex abritait un cycle (mal conservé) de la vie de St Pantéléimon, patron de l'église; sur les parois, comme dans la nef, des séries de saints.

Le thème habituel de la conque de l'abside dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle est une Vierge trônant sur un siège à dossier entre deux archanges; elle tient l'Enfant devant elle. Une variante apparaît aux

36. Babić, *Discussions théologiques*, 18 sq. et fig. 1 à 10.

37. N. Okunev, *Altarnaja pregrada XII veka v Nereze, Seminarium Kondakovianum*, 3 (1929), 5 - 25 (avec résumé français); Djurić, *Byz. Fresken in Jugoslawien*, pl. V. St. Pelekanidis, *Καστοριά, I. Βυζαντινὰ τοιχογραφία. Πίνακες*, Thessalonique, 1953, pl. 6, α. Pour Kastoria, voir aussi A.K. Orlandos, *Τὰ βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Καστοριᾶς*, *ABME*, IV, 1 - 2 (1938); notes personnelles 1961 et 1964. Pour Kurbinovo, cf. L. Hadermann-Misguich, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII<sup>e</sup> siècle* (Bibliothèque de Byzantion 6), Bruxelles, 1975, 2 vol., fig. 8 - 9.

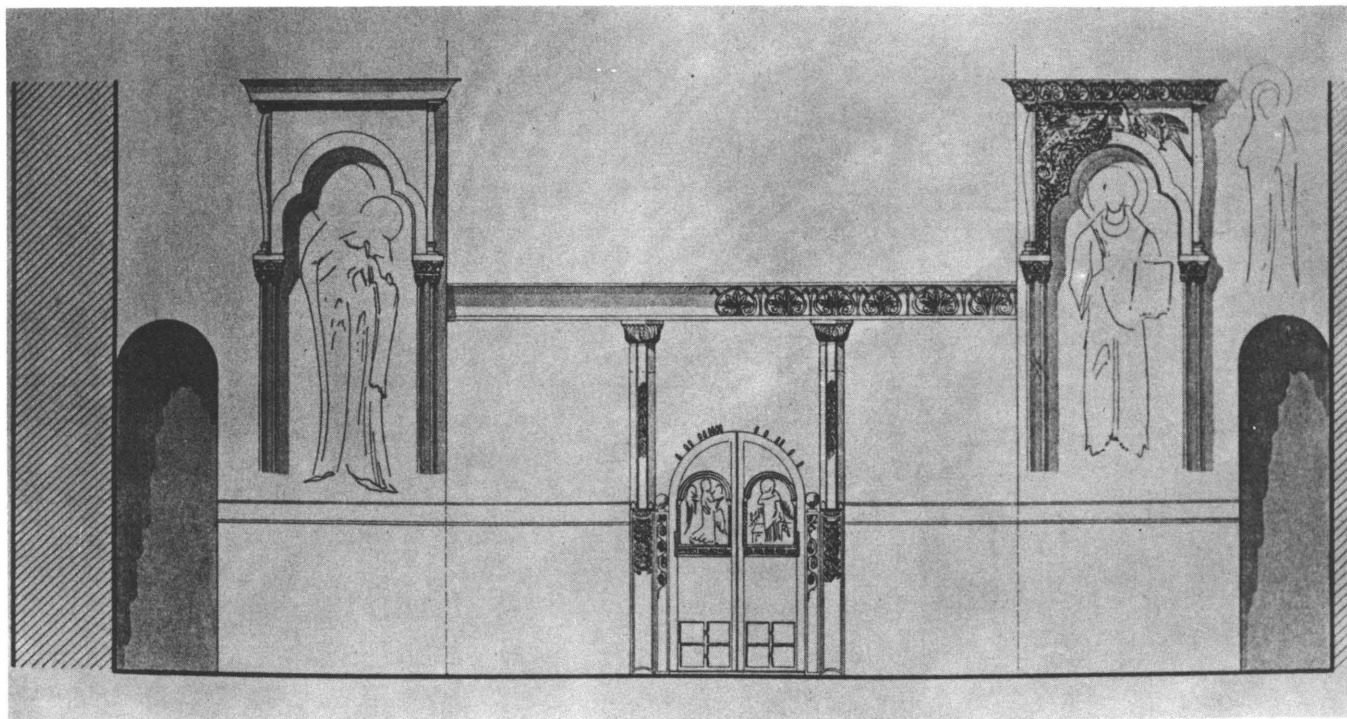


Fig. 3. Nérézi, église Saint-Pantéléimon, 1164. Reconstitution du templon (d'après Okunev, *Altarnaja pregrada*, pl. IV).



Saints-Anargyres de Kastoria et à Saint-Georges de Kurbinovo (1191), où la Vierge Hodigitria tient l'Enfant sur le bras<sup>38</sup>; le prototype en remontait peut-être à Nérézi, compte tenu des liens qui unissent ces trois églises, et par là à Constantinople ou à Thessalonique, mais cela reste hypothétique. Le type de la Vierge debout est également bien représenté. A Saint-Nicolas Kasnitzi, à Kastoria, la Vierge orante est entourée de deux anges en profonde prosternation. La Blachernitissa se trouve dans plusieurs églises chypriotes, celle des Saints-Apôtres à Pérachorio (1160 - 80) par exemple, mais aussi dans l'église russe de Spas Neredicy (1199)<sup>39</sup>. L'Hodigitria debout dans l'abside de la cathédrale de Torcello, vers la fin du siècle, reste en marge<sup>40</sup>. Si bien établi que soit le thème de la Vierge à la conque de l'abside, il est concurrencé par celui de la Déisis dans un domaine non négligeable de l'art chrétien d'Orient. En Cappadoce, la Déisis reste de règle, la Vierge figurant le plus souvent dans une abside latérale. Dans d'autres régions d'Asie Mineure et en Géorgie, elle reste fréquente. On la trouve aussi en Russie, dans l'église de Spas Mirožskij à Pskov, peinte par des artistes en partie grecs avant 1156<sup>41</sup>, en Albanie, par exemple au monastère du Pantocrator à Rubik<sup>42</sup>, en Italie méridionale. En Géorgie et en Russie, elle va de pair avec une Ascension à la coupole, figurée, en Géorgie, comme une Ascension de la croix. Mais dans les églises à colonnes de Göreme, elle coexiste avec le Pantocrator. Ce phénomène mérite considération. Le choix de la Déisis à l'abside relève vraisemblablement de considérations eschatologiques, particulièrement dans les milieux monastiques et populaires<sup>43</sup>. Dans les églises d'Égypte persiste le vieux thème du Christ en gloire, qui remonte aux modèles préiconoclastes<sup>44</sup>.

La Communion des apôtres, habituelle encore dans le troisième quart du siècle — on la trouve aussi bien à Nérézi, à Djurdjevi Stupovi (vers 1175) et à Bačkovo qu'à Pskov ou Staraja Ladoga (c. 1167) en Russie et à

38. Pelekanidis, *Καστοριά*, pl. 48.

39. A. Megaw and E. Hawkins, The Church of the Holy Apostles at Perachorio, Cyprus, and its Frescoes, *DOP*, 16 (1962), 277 - 348, cf. 297 sq. et fig. 12; pour Neredica, cf. Lazarev, *Russian Murals and Mosaics*, 124.

40. Cf. Lazarev, *Storia*, fig. 369.

41. Lazarev, *Russian Murals and Mosaics*, 99 sq. et 247 sq.; *id.*, *Storia*, 227; notes personnelles 1964.

42. Lazarev, *Storia*, 214.

43. J. Lafontaine-Dosogne, L'église rupestre dite Eski Baca kilisesi et la place de la Vierge dans les absides cappadociennes, *JÖB*, 21 (1972) (=Festschrift O. Demus), 163 - 172, cf. notamment 172.

44. Lazarev, *Storia*, 216 et n. 150 p. 263.



Pérachorio en Chypre<sup>45</sup> — est moins fréquente par la suite. L'importance de plus en plus grande accordée aux évêques et aux liturgistes n'y est sans doute pas étrangère, qu'il s'agisse du thème de la Hagia Trapeza, comme aux Saints-Anargyres de Kastoria, ou d'un nombre particulièrement élevé d'évêques, comme dans l'église de la Vierge à Lagoudera<sup>46</sup>. Elle peut ne pas être figurée pour des raisons de place dans les églises de petites dimensions comme celles de Kurbinovo ou en Cappadoce. En Italie, elle n'est guère pratiquée.

Quant aux évêques de l'abside, la modification iconographique apportée à leur représentation a été valablement mise en relation avec les discussions théologiques du temps. Il s'agit d'un acquis important, d'un jalon dans l'évolution du programme absidal. Le thème de Nérézi — les évêques officiant autour de la Hagia Trapeza chargée de vases liturgiques — est adopté presque immédiatement dans d'autres églises de Macédoine, et un pas de plus sera réalisé à Saint-Georges de Kurbinovo, lorsque le corps du Christ étendu sur l'autel, l'Amnos, achèvera de concrétiser le sacrifice: c'est la transposition plastique du Verbe qui s'est fait chair, correspondant à la cérémonie du Mélismos<sup>47</sup>. Une formule intermédiaire et concise se trouve à la Théotokos de Samari en Messénie (fin du siècle), où le corps du Christ étendu entre deux anges occupe la place de la Communion des apôtres tandis qu'au registre inférieur les évêques restent en position frontale<sup>48</sup>. L'expansion rapide du thème de la Hagia Trapeza montre qu'il s'agissait sans doute d'une création de la capitale. Outre les exemples cités, il était représenté dans la première couche de l'église de Bojana, dès avant 1186, ainsi qu'à l'église-ossuaire de Bačkovó (fondée en 1083 mais peinte un siècle plus tard)<sup>49</sup>. Qui plus est, on en trouve en Cappadoce un exemple qui reste unique dans la région mais qui n'en est pas moins révélateur, dans la petite église rupestre dite Bezirana kilisesi, près de Belisirma, qui peut dater des

45. Cf. Hamann-Mac Lean u. Hallensleben, *Serbien u. Makedonien*, plan 8 a-b; Lazarev, *Russian Murals and Mosaics*, 100 et 107; Megaw-Hawkins, *Perachorio*, pl. 21 - 22 et 300 - 306 pour une étude du thème en Chypre.

46. Pelekanidis, *Καστοριά*, pl. 5 et 9 (il n'y a pas d'Amnos aux Saints-Anargyres, cf. Hadermann, *Kurbinovo*, 74 - 75).

47. Babić, *Discussions théologiques*, 29 et fig. 12; Hadermann, *Kurbinovo*, fig. 21 et 29, p. 70 sq. (avec bibliographie).

48. H. Grigoriadou-Cabagnols, L' décor peint de l'église de Samari en Messénie, *CA*, 20 (1970), 177 - 196, cf. fig. 5 et p. 184.

49. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, 2 vol., cf. I, p. 90 - 92 et fig. 17 p. 88 pour Bojana, et p. 57 - 58 pour Bačkovó (église supérieure); Lazarev, *Storia*, 222 - 223.

environs de 1200. A peine plus tard, la même formule apparaît en Géorgie, dans l'église rupestre de Bertoubani<sup>50</sup>. En revanche, ce thème n'a pas pénétré dans certaines églises byzantines de la fin du siècle, en particulier en Chypre. A la Panagia Arakiotissa de Lagoudera, de 1192<sup>51</sup>, sous une Vierge trônant avec l'Enfant entre deux archanges, court une frise de médaillons enclosant sept bustes d'évêques et, en-dessous, à plus petite échelle, sont figurés dix évêques en pied, huit convergeant vers le centre où deux autres se tiennent entre les fenêtres. L'abondance des évêques a fait disparaître les apôtres — toutefois, St Pierre et St Paul occupent une place d'honneur sur les piliers ouest, face au choeur. Mais un thème nouveau, la Sainte Face entre deux hymnographes et deux diacres en médaillon, occupe l'arc. Dans la chapelle de la Sainte-Croix de l'enkleistra de St Néophyte, à Paphos (1183), la Vierge orante est entourée des évêques qui s'inclinent vers elle: l'absence de conque paraît responsable de cette contamination entre deux thèmes qui doivent normalement se superposer. Cependant, un autre exemple d'évêques tournés vers la Vierge, cette fois trônant avec l'Enfant entre deux archanges, se trouve dans la chapelle de la Vierge au monastère de Patmos (1185 - 1190)<sup>52</sup>. Les évêques en position frontale se rencontrent encore, ainsi à Spas Neredicy<sup>53</sup>.

Les deux images-icônes peintes sur les piliers du choeur sont, depuis le XI<sup>e</sup> siècle, la Vierge à gauche (pl. XXIX.6) et le Christ à droite, constituant une Déisis à deux personnages<sup>54</sup>. A Pskov, l'église étant dé-

50. J. Lafontaine-Dosogne, Une église inédite de la fin du XII<sup>e</sup> siècle en Cappadoce: la Bezirana kilisesi dans la vallée de Belisirma. *BZ*, 61, 2 (1968), 291 - 301, cf. 295 - 300 et fig. 2 et 3. Une image des Trois Hébreux (fig. 9), au-dessus de la porte ouest, est à mettre en relation avec le décor absidal. Pour Bertoubani, cf. *infra*, p. 327.

51. Stylianou, *Churches in Cyprus*, 70 sq. et fig. 42; notes personnelles 1961.

52. C. Mango and E. Hawkins, The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings, *DOP*, 20 (1966), 119 - 206, cf. pl. 69; A.K. Orlandos, 'Η ἀρχιτεκτονική καὶ βυζαντινὰ τοιχογραφία τῆς Μονῆς Θεολόγου Πάτμου, Athènes, 1970, fig. 95 p. 127, fig. 106 pl. 174 et pl. 5.

53. Lazarev, *Russian Murals and Mosaics*, fig. 94 p. 117; Volbach u. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz u. der christ. Osten*, fig. 309 et la notice.

54. Ces images sont liées au problème du templon. Cf. V. Lazarev, *Trois fragments d'épistyles peintes et le templon byzantin*, *ΔΧΑΕ*, IV, 4 (1964) (Τιμητικὸς Γ. Σωτηρίου), 117 - 143, cf. 130 sq.; A. Grabar, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après les monuments de Yougoslavie, *Recueil des Travaux de l'Institut d'Études byzantines de Belgrade*, VII (1961) et *l'Art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge*, Paris, 1968, I, 403 - 411; Lazarev, *Storia*, 206 - 207 et note 103; M. Chatzidakis, *Ikonoostas*, *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, 19 (1973), col. 326 - 353 (dans cette mise au point exhaustive, l'auteur estime que des icônes mobiles ont déjà pu être placées dans les entrecolonnes).

diée à la Transfiguration du Sauveur, on pourrait considérer l'image du Christ — ici trônant — comme étant celle du patron, mais ce ne doit pas être le cas: c'est la formule de Daphni, qui se rencontre encore à Lagoudera<sup>55</sup>. Toutefois, à Lagoudera, le Baptiste se tient à côté de la Vierge, sans doute pour rappeler la Déisis à trois personnages, tandis que la Vierge patronne Arakiotissa est figurée sur le mur sud à droite du templon (c'est une Éléousa accompagnée des instruments de la Passion, qui est sans doute la plus ancienne représentation connue de ce type nouveau). Aux Saints-Apôtres de Pérachorio, la figure de droite a péri: ce devait également être le Christ, car les patrons Pierre et Paul apparaissent dans l'abside de part et d'autre de la Vierge — cet emplacement des patrons est rare mais non pas unique au XII<sup>e</sup> siècle<sup>56</sup>. La formule de Nérézi qui consiste à représenter le patron sur l'un des piliers (en principe celui de droite) se retrouve pourtant déjà aux Saints-Anargyres de Kastoria, Côme et Damien étant sur le pilier de droite tandis que la Vierge intercédant est sur celui de gauche. A Saint-Nicolas Kasniti, qui est une basilique à nef unique, les figures du Christ, à gauche, et de St Nicolas, à droite, sont rabattues sur les parois latérales. Le même cas se présente à Saint-Georges de Kurbinovo pour St Georges et le Christ-Paix. Ces figures se distinguent par des dimensions plus grandes et un encadrement orné, à l'imitation des encadrements sculptés tel celui de Nérézi. A la Théotokos de Samari, la Vierge à l'Enfant figurée sur l'iconostase maçonnée est probablement la patronne de l'église quoiqu'elle se tienne à gauche, le Christ étant à droite<sup>57</sup>. On constate donc que l'usage se généralise, dans le dernier tiers du XII<sup>e</sup>

ments au XI<sup>e</sup> s.). *id.*, L'évolution de l'icone aux XI<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècles et la transformation du templon, *Rapport au XV<sup>e</sup> Congrès int. d'Études byzantines*, *infra*, p. 331-366. Le templon même, lorsqu'il était sculpté, était souvent orné d'une Déisis (Lazarev, *Templon*, 126).

55. Lazarev, *Russian Murals and Mosaics*, 101; notes personnelles 1964.

56. Megaw, *Perachorio*, 333, estime que la figure de droite était celle du Baptiste, mais cela paraît peu probable; sur l'emplacement des saints patrons à l'abside, cf. *ibid.*, 288 n. 26 et pl. 12. Pour Lagoudera, cf. Stylianou, *Churches in Cyprus*, fig. 42 et notes personnelles 1961.

57. Pelekanidis, *Καστοριά*, pl. 26 et 57a; Hadermann, *Kurbinovo*, fig. 5, 114 et 116; Grigoriadou-Cabagnols, *Samari*, fig. 7 et p. 179. Dans le premier quart du XIV<sup>e</sup> siècle encore, la Kariye Djami offre un bel exemple de telles images-icônes, en mosaïque et dans un encadrement sculpté prolongeant le templon (cf. P. Underwood, *The Kariye Djami*, II. *The Mosaics*, Princeton, 1966, pl. 4, 328 et 329). Ce fait infirme l'opinion de Lazarev selon laquelle des icônes mobiles n'étaient pas placées dans les entrecolonnements du templon concurremment avec la présence de telles images sur les piliers, car les icônes mobiles étaient en usage à cette époque.

siècle, de réserver une des deux images-icones sur les piliers prolongeant le templon au saint patron.

L'encadrement de ces images permet de les intégrer au système décoratif du templon, qu'il soit en marbre, en bois — un exemple d'iconostase en bois a partiellement été conservé à Hagios Néophytos — ou maçonné, comme à Samari<sup>58</sup>. Dans le cas des encadrements peints, le templon était probablement en bois. Les scènes ou les saints qui figurent sur les longs panneaux de bois posés sur l'architrave des templa depuis le XI<sup>e</sup> siècle sont également séparés par des arcs retombant sur des colonnettes. L'épistylon porte une Déisis au centre, entourée de saints ou, le plus souvent, d'une série de Grandes Fêtes; sur les volets de bois fermant la partie inférieure de l'entrée figurait peut-être déjà alors une Annonciation. On peut se demander si un tel programme, qui offre une sorte de condensé de celui des peintures, n'a pas en retour influé sur celles-ci. Les représentations traditionnelles de la Déisis sur l'arc ou sur les piliers ont pu être considérées comme inutiles puisqu'aussi bien le thème est mis en vedette au centre de l'épistylon; et cela a pu favoriser l'introduction de l'image du saint patron sur un des piliers. Mais les Grandes Fêtes n'en ont pas été affectées. Il est probable que des icones mobiles pouvaient dès lors être installées dans les entrecolonnements. A Hagios Néophytos, il semble bien que les icones du Christ et de l'Éléousa en demi-figures, placées sur le templon, remontent au début du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>59</sup>. Enfin, il faut tenir compte du fait que les templa, peu élevés, permettaient d'apercevoir au moins la conque de l'abside, au contraire des hautes iconostases qui seront surtout en usage à l'époque post-byzantine. Le spectateur pouvait ainsi appréhender l'ensemble du programme de l'église.

Les absides latérales ont un programme assez variable, quoique non dépourvu de règles. Ainsi, la prothèse est considérée, suivant le symbolisme typologique si fort à Byzance, comme la grotte de Bethléem, et on y trouvera des figures ou des scènes en relation avec la préhistoire du Christ. La présence du buste de la Vierge orante à Nérézi n'est donc pas pour surprendre. Des scènes ou même un cycle de l'Enfance de la Vierge y sont parfois logés en particulier dans les églises russes — à Saint-Georges de Staraja Ladoga, à l'Annonciation d'Arkaž (1189), à Spas Neredicy<sup>60</sup>. Le diaconicon est fréquemment mis en relation avec

58. Mango-Hawkins, *St. Neophytos*, fig. 50 - 52 et p. 160 sq.; Grigoriadou-Cabagnols, *Samari*, fig. 7.

59. Mango-Hawkins, *St. Neophytos*, fig. 53 - 59 et pl. 61 sq.

60. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, I, 41;

le Baptiste, comme déjà à Sainte-Sophie d'Ohrid, et là aussi la représentation de ce saint à Nérézi est conforme. Ces programmes sont parfois intervertis, et on peut y trouver des scènes rares. Les scènes de la vie du saint patron figurées dans le diaconicon de Staraja Ladoga restent exceptionnelles<sup>61</sup>. A Pskov, une image du Baptiste avec un cycle de sa vie trouve place dans la prothèse, et une image de St Michel avec les exploits des archanges dans le diaconicon<sup>62</sup>. Des archanges, les diacres et certains prophètes figurent habituellement dans les absides latérales. A Lagoudera, les diacres sont peints à l'entrée des petites niches flanquant le choeur; à Kurbinovo, ils apparaissent en demi-figures dans les niches creusées dans la paroi du choeur. Dans les deux cas, ces niches servaient de prothèse et de diaconicon<sup>63</sup>.

La coupole est traditionnellement occupée par le Pantocrator en buste dans la calotte, les prophètes sur le tambour et les évangélistes assis dans les pendentifs — encore que l'Ascension puisse aussi s'y trouver, surtout dans le monde para-byzantin. Le plus souvent, la formule qui fait accompagner le buste du Christ d'anges, en médaillon ou en pied, est préférée à la formule austère de Daphni, qui laisse autour de la figure divine un fond d'or uni. Celle-ci convenait certes mieux à la mosaïque qu'à la fresque, mais celle-là apparaît aussi dans des décors en mosaïque: c'était le cas à Sainte-Sophie de Kiev et ce le sera dans les églises de Sicile. Dans la coupole de la Martorana, le Christ trônant est entouré de quatre anges prosternés; à la Chapelle Palatine, le Pantocrator est au centre d'un anneau d'archanges et d'anges en pied. Des anges, des séraphins et des chérubins apparaissent à la voûte du choeur, en relation avec le Pantocrator de l'abside, à Cefalù et à Monreale<sup>64</sup>. Dans cette dernière église, deux séraphins-tétramorphes sont montés sur des roues de feu, motif de la Vision d'Ezéchiel, et, sur la calotte de la chapelle nord, le Pantocrator est entouré de quatre séraphins sur les mêmes roues. Cette iconographie, déjà préiconoclaste, avait connu une résurgence à la restauration des images, qui est attestée tant par le décor

61. V. N. Lazarev, *Freski Staroj Ladogi* (avec résumé français), Moscou, 1960, 32, fig. 5 p. 22 et pl. 10; *id.*, *Russian Murals and Mosaics*, pl. 84. Cet emplacement correspondait peut-être à l'usage de représenter le saint patron sur la droite du choeur.

62. Lazarev, *Russian Murals and Mosaics*, 103 (Échelle de Jacob et Combat avec l'ange, Expulsion d'Adam et Ève du Paradis terrestre, Sacrifice d'Abraham et Philoxénie); un cycle de l'archange Michel figurait déjà à Sainte-Sophie de Kiev.

63. Stylianos, *Churches of Cyprus*, croquis p. 42 (en haut); notes personnelles 1961; Hadermann, *Kurbinovo*, 90 et fig. 31 - 32.

64. Demus, *Norman Sicily*, pl. 5, 13, 46 et 62.

de Sainte-Sophie de Constantinople que par celui d'une série d'églises cappadociennes<sup>65</sup>. On en trouve des échos au XI<sup>e</sup> siècle, à la Panagia ton Chalkéon ou à Saint-Mercure de Corfou, on en retrouvera dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> à Pskov et à Spas Neredicy, à Bačkovo et à Pérachorio. Si on tient compte des éléments de cette vision représentés dans la coupole de la Parigoritissa d'Arta, à la fin du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>66</sup>, on en conclura que la tradition ne s'en est jamais perdue. C'est dans ce courant qu'il faut placer l'image théophanique de la paroi occidentale de Saint-Georges de Kurbinovo, église dépourvue de coupole. Toutefois, ce n'est pas le Christ mais l'Ancien des Jours qui y est figuré, ce qui confère un ton plus abstrait à la composition<sup>67</sup> — le thème de l'Ancien des Jours apparaît précisément dans la peinture monumentale du dernier tiers du siècle, notamment à Kastoria, à Saint-Nicolas Kasnitzi et aux Saints-Anargyres, ou à Spas Neredicy. Le nombre de prophètes sur le tambour est souvent réduit par rapport aux seize figures de Daphni, et les décors peuvent varier parfois considérablement. A Lagoudera, entre le Pantocrator et les prophètes figurent des anges en médaillon entourant l'Hétimasie. A Pérachorio, les prophètes sont supprimés au profit des anges, sur un tambour d'ailleurs très réduit<sup>68</sup>. Dans le cas des églises sans coupole, ils peuvent être déplacés au registre supérieur des murs latéraux. Quant aux évangélistes, les quatre pendentifs leur sont en principe réservés, mais cette règle souffre des exceptions. A Lagoudera, où l'Annonciation occupe les deux pendentifs orientaux, les quatre évangélistes ont été casés dans les pendentifs occidentaux; on les retrouve groupés par deux dans la Karanlık Kilise de Göreme; à Pérachorio, où l'Annonciation occupe aussi les pendentifs orientaux, ce sont un séraphin et un chérubin qui remplacent les évangélistes dans les pendentifs occidentaux, en relation avec le décor de la coupole<sup>69</sup>.

Un cycle des Grandes Fêtes se trouve dans toutes ces églises, le nombre et le choix des scènes pouvant varier à l'intérieur de certaines limites.

65. *Ibid.*, pl. 80; cf. *supra*, n. 4.

66. A.K. Orlandos, *Η Πατηγορήτισσα τῆς Ἀρτῆς* (résumé français), Athènes, 1963, pl. 1, 3 sq.

67. Hadermann, *Kurbinovo*, 186 sq. et fig. 92.

68. Stylianou, *Churches in Cyprus*, fig. 42; Megaw-Hawkins, *Perachorio*, 287 et fig. a p. 282. Les anges convergent vers la Vierge orante, dont la figure est empruntée soit à l'Ascension, soit plutôt au thème absidal du Christ en gloire (fig. b p. 296).

69. *Ibid.*, 287 et fig. 10 - 11; pour Lagoudera, cf. notre fig. 10 et Stylianou, *Churches in Cyprus*, 73. A Karanlık kilise, les évangélistes sont relégués au voisinage du diaconicon, cf. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, 3 vol., cf. II, plan XXII et fig. 224 - 225.

Dans le cas le plus fréquent, le cycle se déroule suivant une formule mixte, quelques scènes se suivant dans l'ordre chronologique tandis que d'autres sont mises en évidence en raison de l'importance qui leur est accordée. L'Ascension continue de jouir d'un emplacement privilégié, à la voûte du choeur ou, plus rarement, à la coupole comme dans les églises russes de Pskov, de Staroja Ladoga ou de Spas Neredicy<sup>70</sup>, le sujet exigeant une position élevée. Il en va de même de la Pentecôte, généralement représentée sur une voûte. La Dormition de la Vierge est traditionnellement placée à l'Ouest, au-dessus de la porte d'entrée ou du narthex. Toutefois, à Lagoudera (fig. 4), la Présentation de la Vierge et la Dormition occupent symétriquement les tympans des deux niches plates faisant office de bras nord et sud, sans doute en raison de la consécration de l'église à la Vierge; ce déplacement de la Dormition, dont j'ai signalé des exemples dans l'art chrétien d'Orient, est encore rare; cependant, la scène est représentée sur la paroi nord à Pérachorio<sup>71</sup> et elle se rencontrera encore plus tard en cet endroit. La Nativité et la Présentation de la Vierge, qui ne font pas obligatoirement partie du cycle mais peuvent s'y introduire, ont un statut un peu particulier. L'une ou l'autre sont parfois détachées du cycle narratif représenté dans une autre partie de l'église — c'est le cas pour les deux scènes à Spas Neredicy. Une des deux scènes peut aussi être représentée dans la prothèse, indépendamment du cycle des Fêtes<sup>72</sup>.

L'Annonciation est généralement hors circuit, la Vierge et Gabriel étant représentés sur l'arc du choeur. La formule, qui remonte au XI<sup>e</sup> siècle, est satisfaisante tant par son intégration à l'architecture que par la distance symbolique qu'elle ménage entre les deux protagonistes<sup>73</sup>. Un glissement peut s'effectuer, nous l'avons vu, dans les pendentifs orientaux (à Pérachorio et à Lagoudera), ce qui n'est pas sans rappeler la formule de Daphni, où l'Annonciation prend place dans la trompe nord-est. La Visitation est alors introduite dans une série d'églises macédoniennes. La composition synthétique de la Nativité du Christ inclut les Mages

70. Lazarev, *Russian Murals and Mosaics*, 101, 107 et 126; *Freski Staroj Ladogi*, pl. 17 sq.

71. Mais probablement en raison de la présence d'une fenêtre dans la paroi ouest, cf. Megaw-Hawkins, *Perachorio*, 289.

72. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, I, *passim*; le croquis du cycle de Pskov est reproduit en II, 210.

73. Demus, *Byz. Mosaic Decoration*, 23. L'iconographie s'enrichit par une évocation plus concrète de l'Esprit Saint: rai lumineux, colombe ou même Christ ou Ancien des Jours, par exemple aux Saints-Anargyres (Pelekanidis, *Καστοριά*, pl. 14α) ou à Pérachorio (Megaw-Hawkins, *Perachorio*, fig. 28 - 29 et p. 313 - 314).



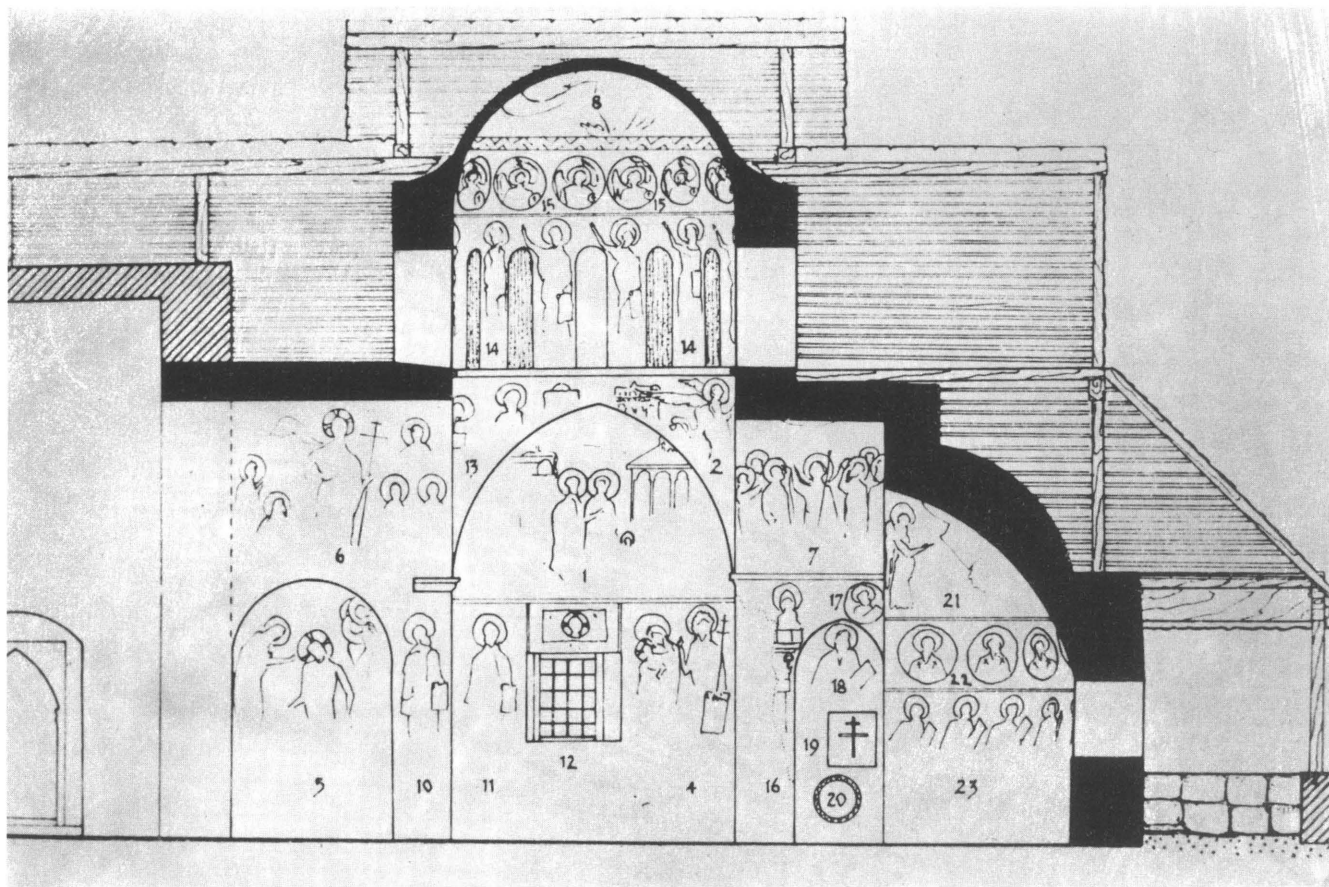


Fig. 4. Lagoudéra, église de la Vierge Arakiotissa, 1192. Répartition du décor côté nord (d'après Stylianou, *Churches in Cyprus*, fig. 42).



depuis le Xe siècle, soit qu'ils arrivent, comme à Achthamar (le plus ancien exemple dans la peinture monumentale), soit qu'ils apportent leurs présents, comme à Hosios Loukas<sup>74</sup>. L'Adoration des Mages ne constituant plus, en principe, un thème isolé au XIIe siècle, les artistes l'ont rendue avec plus de précision à l'intérieur même du thème de la Nativité. La mosaïque de la Palatine à Palerme en fournit un bon exemple<sup>75</sup> : les Mages sont représentés deux fois, arrivant à cheval à gauche et offrant leurs présents à droite. Un autre procédé est appliqué à Pskov (pl. XXX.7). La fresque comporte non seulement l'Arrivée à gauche mais encore une Adoration complète, avec la Vierge trônante, à droite, ainsi que le Songe de Joseph. C'est véritablement un substitut de cycle narratif, mais qui garde un sens liturgique car tous ces éléments sont commémorés le 25 décembre, comme on le voit dans le *Ménologe de Basile II* où ils sont illustrés séparément<sup>76</sup>. Une icône du Sinaï de la fin du XIe siècle, où sont ajoutés la Fuite en Égypte et le Massacre des Innocents, commémorés le 26 décembre, montre comment une telle composition a pu se constituer. L'image de Pskov prélude ainsi aux illustrations du Stichaire de Noël des églises paléologues comme déjà à Gradac vers 1275<sup>77</sup>. La Présentation du Christ au temple de Lagoudera a subi un traitement particulier qui est une dérogation de programme. À côté de Syméon portant l'Enfant on voit, non pas la Vierge, St Joseph et la prophétesse Anne, mais le Baptiste, tenant un cartel avec l'habituelle inscription : "Voici l'Agneau de Dieu..." (fig. 4). La preuve que ces personnages doivent être rapprochés est fournie par une mosaïque de la Palatine où un St Jean-Baptiste semblable se tient en retrait d'une Vierge debout à l'Enfant<sup>78</sup>. Cette image symbolique fait face à l'Arakiotissa — Vierge de la Passion, toutes deux se renforçant dans l'évocation du sacrifice futur. Pareilles représentations sont liées aux préoccupations liturgiques d'une époque où l'Enfant-Amnos sera figuré sur l'autel des églises.

74. Der Nersessian, *Aght'Amar*, 38 et fig. 59; J. Lafontaine-Dosogne, *Iconography of the Cycle of the Infancy of Christ*, The Kariye Djami, IV, 195 - 241, cf. fig. 39 (Hosios Loukas) et notamment p. 200.

75. Demus, *Norman Sicily*, pl. 17.

76. *Il Menologio di Basilio II* (cod. Vat. gr. 1613), Turin, 1907, II, 271 - 274; notes personnelles pour Pskov.

77. Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ*, fig. 40; pour Gradac, cf. Djurić, *Byz. Fresken in Jugoslavien*, croquis à la p. 58.

78. Demus, *Norman Sicily*, pl. 21; Stylianou, *Churches of Cyprus*, fig. 32 et croquis nos 41 et 43.

Les épisodes du Ministère sont restreints, en principe, au Baptême, à la Transfiguration et à la Résurrection de Lazare, la dernière étant seule à évoquer les miracles. Or, ce n'est pas le Ministère qui bénéficie de développements, mais la Passion-Résurrection, et cela depuis le XI<sup>e</sup> siècle, sans doute en fonction de l'importance des fêtes de la période pascalle. Les épisodes les plus dramatiques, comme la Descente de croix et la Déploration dont Nérézi offre de si admirables exemples, ont aussi été particulièrement appréciés à l'époque. Le choix des scènes en est d'autant plus variable et, autour du noyau classique, apparaissent à l'intérieur même du cycle des Grandes Fêtes, la Descente de croix (qui était déjà figurée à Chios), la Mise au tombeau ou Déploration (représentée à Pskov) et les Saintes Femmes au tombeau, thème fort ancien celui-là et doublet de l'Anastasis<sup>79</sup>. Cette ouverture, qui reste toutefois limitée, est nouvelle par rapport à la formule mise en oeuvre à Daphni, où les scènes complémentaires de la Passion étaient rejetées dans le narthex. En revanche, lorsqu'un cycle détaillé est représenté dans la même église, comme à Pskov, il se voit amputé de ses épisodes essentiels au profit de la série des Fêtes. Ce procédé, qu'on a déjà indiqué pour la vie de la Vierge, sera encore d'application à l'époque des Paléologues, notamment à Kariye Djami<sup>80</sup>. L'intention liturgique prime, alors même que se développent les cycles narratifs. Lorsqu'il est à l'étroit dans la nef, le cycle des Fêtes peut se poursuivre dans le narthex — c'est le cas à Saint-Nicolas Kasnitzi et aux Saints-Anargyres de Kastoria<sup>81</sup>. Le cycle des Grandes Fêtes est également bien représenté en Asie Mineure, notamment, dans les églises à colonnes de Göreme<sup>82</sup>; dans les sanctuaires de Russie et de Géorgie; en Italie, qu'il s'agisse des mosaïques de Sicile ou de Venise<sup>83</sup>; ou encore en Égypte, à Deir-es-Surian<sup>84</sup>.

79. Pour Nerezi, cf. Djurić, *Byz. Fresken in Jugoslawien*, fig. 7 et pl. VI; pour Chios, Volbach u. Lafontaine-Dosogne, *Byzanz u. der christ. Osten*, pl. 146, a (la scène est logée dans une trompe subsidiaire, entre celles où sont représentées la Crucifixion et la Descente aux Limbes); pour Pskov, Lazarev, *Russian Murals and Mosaics*, 202 et documents personnels. Ces scènes apparaissent déjà plus tôt dans les cryptes funéraires, cf. *infra*, p. 319.

80. Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ*, 202 et 225.

81. Notes personnelles.

82. Jerphanion, *Églises rupestres de Cappadoce*, I, 2, 377. Un programme très voisin de celui des églises à colonnes avait été appliqué par Michel le Syrien, patriarche des Jacobites, dans l'église qu'il avait fait construire au couvent de Barsauma, près de Mélitène, en 1192 - 1193, cf. *ibid.*, II, 2, 448.

83. Demus, *Norman Sicily*, 213 sq.; *id.*, *San Marco, passim*.

84. Les fresques de Deir-es-Surian ont été récemment, et avec raison, datées de la

La paroi ouest ou le narthex peuvent accueillir un Jugement dernier — le narthex était déjà l'emplacement privilégié de ce thème à la Panagia ton Chalkéon et le mur ouest l'était à Torcello. La meilleure référence est le Jugement peint par des artistes grecs vers 1194 dans la partie occidentale de l'église Saint-Dimitrios à Vladimir; mais il n'est que partiellement conservé, ce qui est malheureusement le sort de ce thème dans bien d'autres églises. Le Jugement du mur occidental de l'église de Spas Neredicy a disparu avec le monument. A Vardzia, en Géorgie, le Jugement se trouve dans le parecclésion. Dans les Balkans comme en Chypre, le narthex a été préféré, ainsi dans l'église inférieure de Bačkovo et à Saint-Nicolas tis Stegis de Kakopéttria. Dans ce dernier cas, le narthex a été ajouté au XIIe siècle à l'église du XIe, de sorte que les peintures ne sont pas contemporaines, ce qui se reproduit ailleurs aussi. A Bačkovo, le mur ouest de l'église inférieure porte aussi une Vision d'Ezéchiél<sup>85</sup>. D'autres catégories d'images se partagent les murs du naos et ceux du narthex, ce sont les saints et les personnages historiques, princes et donateurs, ecclésiastiques ou laïcs. Les saints continuent d'être groupés selon leur spécialité — Pères et évêques, saints militaires, martyrs, ascètes, femmes, ces dernières étant fréquemment rejetées dans le narthex, ou suivant le Ménologe. Certains s'intègrent plus spécialement à l'architecture, comme les stylites, casés en des espaces étroits, ou Marie l'Égyptienne et Zosime qui se font pendant (autour d'une fenêtre à Lagoudera) — ce dernier thème, encore rare, se rencontre aussi dans l'église géorgienne de Betania<sup>86</sup>.

En ce qui concerne les cycles narratifs, la période que nous considérons en voit un remarquable développement, en tout cas de la vie de la Vierge et des saints. Les cycles de la vie du Christ sont quasi inexistants en raison de la primauté dont jouissent les Grandes Fêtes, et les exemples de Monreale et de Saint-Marc de Venise peuvent être considérés comme marginaux. Pourtant, cette tendance existe aussi à

fin du XIIe s. par J. Leroy, *Le décor de l'église du couvent des Syriens au Ouady Natroun (Égypte)*, *CA*, 23 (1974), 151 - 167. Contrairement à ce que pense l'auteur, 165, le fait que la Dormition soit placée au Nord n'est pas exceptionnel à l'époque.

85. Lazarev, *Russian Murals and Mosaics*, 81 et 116; *id.*, *Storia*, 201 - 202, 229 et 309; pour Bačkovo, cf. Grabar, *Peinture rel. en Bulgarie*, I, 58 - 60; pour Kakopéttria, cf. Stylianou, *Churches of Cyprus*, 34.

86. Cf. Stylianou, *Churches in Cyprus*, 9 et fig. 43; Lazarev, *Storia*, 310. La Communion de Marie l'Égyptienne par Zosime se trouve déjà dans des églises cappado-ciennes antérieures, cf. Jerphanion, *Églises rupestres de Cappadoce*, I, 256 et pl. 59, 4; II, 325 et pl. 85, 4. Des exemples de donateurs à Kastoria: Pelekanidis, *Καστοριά*, pl. 31b, 33 - 34 et 62.

Byzance. A côté des extensions du cycle des Fêtes qui ont été signalées, il existe au moins deux exemples de cycles systématiques du Ministère et de la Passion-Résurrection. A Spas Mirožskij de Pskov, dont le programme très abondant n'est pas dans l'esprit strictement byzantin malgré l'intervention d'artistes grecs, les épisodes de la Passion-Résurrection se déroulent sous les Fêtes qui occupent les voûtes et dans l'ordre chronologique; en-dessous, ceux du Ministère ne suivant pas un ordre particulier, il semble qu'ils soient rapprochés de ceux du registre supérieur pour des raisons de composition. Mais à Patmos même, on trouve dans la chapelle de la Vierge plusieurs scènes de guérison et la Samaritaine au puits sur la voûte, ainsi que diverses scènes de la vie publique dans le réfectoire<sup>87</sup>. Les cycles de la Vierge sont surtout nombreux en Russie. Celui de Pskov, comportant dix-huit scènes, occupe le bas-côté sud-ouest; il se termine par l'Annonciation au puits et est donc conçu de façon à introduire les scènes de l'Enfance du Christ dans la série des Fêtes. Les autres exemples en sont rarement conservés intégralement. Il s'en trouve aussi à Achatala en Géorgie, à Saint-Marc de Venise en Italie. Les fragments provenant du diaconicon de l'Odalar Camii, à Constantinople, remontent peut-être à la fin du siècle: ils attesteraient l'existence de telles représentations dans la capitale<sup>88</sup>. A Pskov encore se déroule un important cycle de St Pierre dans une des chapelles.

Les vies des saints patrons des églises trouvent généralement place dans le narthex, à l'instar du cycle de Pantéléimon à Nérézi. On peut citer le cycle de St Nicolas dans le narthex de Saint-Nicolas Kasnitzi à Kastoria, ou celui de St Georges à Djurdjevi Stupovi. Un cycle de ce saint figurait peut-être dès l'origine sur la façade ouest de l'église de Kurbinovo, qui ne possède pas de narthex, d'où ce nouvel exemple de glissement de programme<sup>89</sup>. Ces deux saints sont parmi les plus populaires; dans l'Orient chrétien, en Cappadoce et surtout en Géorgie, les images et les cycles de St Georges restent fort nombreux. Cette localisation dans le narthex semble avoir été moins strictement appliquée dans le monde para-byzantin, à preuve les scènes de St Georges dans la prothèse à Staraja Ladoga. Les illustrations de vies de saints ont parfois été à l'origine

87. Ces scènes ont été bien étudiées par Underwood, *Ministry Cycles*, 268 - 269; pour Patmos, cf. Orlandos, *Patmos*, pl. 8 - 9 et 17 sq. (Underwood n'avait pas eu connaissance de ces peintures).

88. Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, 40 - 42; pour Pskov, Lazarev, *Russian Murals and Mosaics*, 104 et notes personnelles.

89. Cf. P. Miljković-Peppek, *Nerezi*, Belgrade, 1966, fig. 47 - 48; Pelekanidis, *Καστοριά*, pl. 59β et 60; Millet-Frolow, *Yougoslavie*, I, pl. 30; Hadermann, *Kurbinovo*, 285 sq.

d'éléments narratifs dans les représentations isolées. Ce processus est sensible dans les images de St Georges vainquant le dragon et délivrant la princesse, tel qu'on le voit à Kastoria comme à Staraja Ladoga, de même que celles du Baptiste dont le chef devient un attribut<sup>90</sup>.

Le programme des chapelles funéraires est commandé par leur destination particulière, avec une Déisis et des scènes de la Passion du Christ. Pareils thèmes sont bien attestés au XI<sup>e</sup>, dans la crypte de Hosios Loukas, et on sait qu'ils ornaient la chapelle funéraire des Comnènes entre les deux églises du monastère du Pantocrator à Constantinople<sup>91</sup>. Plusieurs scènes de la Passion, très byzantines par l'iconographie comme par le style, figurent dans la crypte d'Aquilée, en Italie<sup>92</sup>. Dans l'église inférieure de Bačkovo, des visions prophétiques et un Jugement dernier ont également été introduits<sup>93</sup>. Quant aux réfectoires, un intéressant exemple des peintures dont ils pouvaient être décorés a été conservé au monastère de Patmos. Les fresques (vers 1200) comportent une série de scènes de miracles, une Communion des apôtres et le thème édifiant de la Mort du Juste<sup>94</sup>.

Des modifications apportées au sévère programme décoratif des églises de la période précédente ont donc porté, dans le courant du XII<sup>e</sup> siècle, sur le caractère plus concret des scènes à signification liturgique et eucharistique des absides, sur l'extension du cycle des Grandes Fêtes, essentiellement au profit de la Passion-Résurrection, sur le développement des images du saint patron, qu'il s'agisse de son effigie sur un pilier du choeur ou d'un cycle narratif de sa vie, enfin sur la fréquence des cycles de la Vierge et l'existence, rare encore, de cycles du Christ de caractère narratif. Bien que les principes de base soient partout respectés, on peut dire que chaque décor est particulier. A l'intérieur même des thèmes, l'iconographie s'enrichit de nombreux motifs.

90. Pelekanidis, *Καστοριά*, pl. 32 (Saints-Anargyres); Lazarev, *Freski Staroj Ladogi*, pl. 10; *id.*, *Russian Murals and Mosaics*, fig. 84 et fig. 49 p. 248 (Arkaž).

91. G. Sotiriou, Peintures murales du XI<sup>e</sup> siècle dans la crypte de Saint-Luc, *Actes du III<sup>e</sup> Congrès int. d'Études byzantines, Athènes, 1931*, 389 - 400; S. Der Nersessian, *Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, The Kariye Djami*, IV (1975), 304 - 349, cf. 307.

92. R. Valland, *Aquilée et les origines byzantines de la Renaissance*, Paris, 1963. Notes personnelles 1975.

93. Grabar, *Peinture rel. en Bulgarie*, 60 - 62; Lazarev, *Storia*, 222.

94. Orlandos, *Patmos*, pl. 17 - 23.

## III

De 1204 à 1261, Constantinople subit l'occupation latine, de même qu'une grande partie de l'Empire. Les forces vives de Byzance sont dispersées entre les petits états marginaux de Nicée, de Trébizonde et de l'Épire. Du point de vue de la production artistique, la situation ne recoupe pas exactement cet aspect politique. Constantinople et Thessalonique fournissent encore des artistes, notamment aux souverains serbes, et Thessalonique, après sa libération par l'Épire en 1224, redevient un centre important. Des villes secondaires comme Athènes peuvent aussi fournir des artistes à un échelon plus local. Par ailleurs, les états libres sont assez isolés et il ne semble pas qu'ils aient pratiqué la concertation sur le plan qui nous occupe. S'il est incontestable que Nicée a joué un rôle primordial sur le plan des institutions, le peu que nous savons de son art n'incite guère à y voir le grand centre coordinateur. La tendance actuelle, qui me paraît raisonnable, est de considérer que Constantinople et Thessalonique avaient conservé le leadership dans le domaine artistique<sup>95</sup>.

Par malheur, les deux cités n'ont pas conservé de décor de quelque importance, et beaucoup de peintures d'autres régions byzantines nous sont parvenues dans un état fragmentaire qui peut permettre des appréciations stylistiques, mais non une étude des programmes d'ensemble. Et si Constantinople et Thessalonique ont pu influencer sur l'évolution stylistique de la peinture monumentale par la qualité de leurs artistes, dans quelle mesure pouvaient-elles imposer des programmes à des souverains indépendants? Or, l'étude des peintures de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle révèle que les traditions byzantines se sont maintenues dans ce domaine. C'est là qu'intervient sans nul doute le rôle de l'Église. Dans les diverses régions, la hiérarchie a dû veiller à ce que ces traditions soient préservées. Il me semble que c'est la seule explication plausible à la persistance des règles byzantines en cette période troublée, même dans le cas où des évêques grecs ont été remplacés par des nationaux.

Dans la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle, les plus beaux décors ont été exécutés dans les églises du jeune État serbe, le plus souvent par des

95. Voir notamment M. Chatzidakis, Aspects de la peinture murale du XIII<sup>e</sup> siècle en Grèce, et V. Djurić, La peinture murale serbe au XIII<sup>e</sup> siècle, *L'Art byzantin du XIII<sup>e</sup> siècle. Symposium de Sopoćani*, 1965, Belgrade, 1967, 59 - 73 et 145 - 167. Pour l'importance du XIII<sup>e</sup> s. dans le développement du style paléologue, voir O. Demus, *Die Entstehung des Paläologenstils in der Malerei*.

artistes grecs. Dans l'ensemble, les programmes restent liés à la tradition méso-byzantine — Christ à la coupole, Vierge à l'abside, choix plus ou moins développé de Grandes Fêtes et nombreuses figures de saints, mais avec des enrichissements iconographiques typiques de l'époque. En Macédoine et en Serbie, le thème absidal de l'Amnos est fréquent. Il peut même être figuré dans d'autres parties de l'église, comme l'Adoration de l'Enfant-Amnos par Basile et Jean Chrysostome dans une niche de l'exonarthex de l'église de la Vierge à Studenica (1235) ou comme l'Enfant seul dans la prothèse de Saint-Pierre à Melnik (début du XIII<sup>e</sup>). A Dabnište (première moitié du siècle) et aux Saints-Apôtres de Peć (vers 1250)<sup>96</sup>, des anges-diacres se tiennent près de l'autel: c'est un complément tout naturellement venu du thème de la Hagia Trapeza ou de celui de la Communion des apôtres. L'Enfant est comme précédemment de grande dimension et étendu sur l'autel; plus tard on le trouvera dans une patène, comme à la chapelle rupestre du Pentélique (probablement deuxième moitié du siècle); ce thème se répandra dans le courant du XIV<sup>e</sup><sup>97</sup>. La Communion des apôtres reste fréquente. A la conque, à côté de la Vierge trônante se rencontre encore la Blachernitissa en pied — église de la Vierge à Studenica, 1208 - 1209 — et en buste, ce qui est plus neuf (Dabnište puis église de la Dormition à Morača, 1252). Le programme de l'église des Saints-Apôtres à Peć, avec une Déisis à l'abside et une Ascension à la coupole, se réfère à de plus anciennes formules, peut-être dépendantes, pour l'Ascension, du sanctuaire constantinopolitain du même nom<sup>98</sup>. Les épisodes de la Passion-Résurrection tendent à se développer, parfois dans le narthex comme à Studenica et à Mileševa (avant 1228), ce qui ne fait que poursuivre une tendance tardo-comnène, de même que les scènes de Miracles parmi les peintures de 1220 - 1230 de la Bogorodica Ljeviška à Prizren. On peut trouver aussi dans les narthex un Jugement dernier, un Arbre de Jessé, des Conciles et, bien sûr, des cycles du saint patron. Les scènes du prophète Élie qui

96. P. Miljković-Pepk, Contribution aux recherches sur l'évolution de la peinture en Macédoine au XIII<sup>e</sup> siècle, *L'art byzantin au XIII<sup>e</sup> siècle*, 189 - 196, *passim*.

97. A. Manastir (1271), il semble être sur une couche et est partiellement recouvert d'un voile, cf. D. Koco et P. Miljković-Pepk, *Manastir*, Skopje, 1958 (en serbe avec résumé français), pl. X. Pour la chapelle du Pentélique, cf. D. Mouriki, *Oi Byzantinés toichografies tōn paraklēsiōn tēs Spēliās tēs Pēntēλης*, *ΔΧΑΕ*, IV, 7 (1973 - 74), 79 - 119 (avec résumé anglais), cf. pl. 23, 1. Dans l'église de Saint-Nicolas Orphanos, à Thessalonique, vers 1320, l'Enfant est petit et dans la patène (A. Xyngopoulos, *Oi toichografies toū 'Αγίου Νικολάου 'Ορφανοῦ*, Athènes, 1964, fig. 66 - 67).

98. Djurić, *Byz. Fresken in Jugoslawien*, 41 sq. Lazarev, *Storia*, 294 sq.

tapissent les parois du diaconicon à Morača ont cependant un caractère plus neuf. Les portraits de Boris et Gleb à Mileševa indiquent une influence directe et contemporaine de Constantinople, où le culte des deux saints russes s'était établi vers 1200<sup>99</sup>. Mais l'élément le plus remarquable est constitué par les portraits historiques, portraits des membres de la famille du fondateur de la dynastie St Sava et de la famille régnante. Les formules — telle celle du donateur présenté au Christ trônant par la Vierge (le roi Vladislav à Mileševa) — sont byzantines, mais l'usage abondant qui en est fait et la mentalité nouvelle qui s'y exprime constituent véritablement une extension de programme<sup>100</sup>.

La situation est moins progressiste en Grèce. Ainsi, il s'en faut de beaucoup que le nouveau thème absidal ait été adopté partout. Même à Kastoria, il n'apparaît pas dans l'église de la Mavriotissa, laquelle offre par ailleurs un décor abondant et varié, avec entre autres un Jugement dernier et un Arbre de Jessé. L'organisation du décor absidal est particulière: sous la Vierge de la conque figure un Christ en médaillon entouré par des évangélistes groupés par deux<sup>101</sup>. En Épire, région voisine<sup>102</sup>, on constate la persistance des évêques vus de face, à Saint-Démétrios Katsouri (avant 1229) comme à Saint-Nicolas tis Rodias (première moitié du siècle). Les peintures de cette dernière église sont très abîmées mais de qualité et paraissent caractéristiques de l'époque et de la région. A l'abside, la Vierge trônant avec l'Enfant, une Communion des apôtres, des hiérarques; à la voûte l'Ascension et sur l'arc l'Annonciation; dans la coupole, des anges inclinés autour du Pantocrator disparu et huit prophètes; sur les voûtes et les tympans, un cycle des Grandes Fêtes (la Dormition est placée au Nord), qui se prolonge dans la prothèse avec la Pentecôte, la Présentation de la Vierge au temple et la Visitation; dans le diaconicon, des sujets plus spécifiques, l'Ancien des Jours et un archange; dans les bas-côtés, les Trois Hébreux et les Sept Dormants, thèmes peu courants; dans le narthex, des traces d'un cycle du saint patron, le reste étant perdu; les figures de saints

99. Djurić, *Peinture serbe au XIII<sup>e</sup> siècle*, 156, 161 et 164 - 165; *id.*, *Byz. Fresken in Jugoslawien*, fig. 33 - 34 (Morača), 50 et fig. 28 (Prizren). Pour Mileševa, voir aussi Z. Stojković, *Mileševa*, Belgrade, 1963, fig. 57 (Boris et Gleb).

100. Djurić, *Byz. Fresken in Jugoslawien*, pl. XVIII; Stojković, *Mileševa*, fig. 8 sq.; Djurić, *Peinture serbe au XIII<sup>e</sup> siècle*, 161.

101. Pelekanidis, *Καστοριά*, pl. 63 sq.; pour l'abside, pl. 65. Cf. aussi N.K. Moutsopoulos, *Καστοριά. Παναγία ή Μανιώτισσα* (avec résumé anglais), Athènes, 1967.

102. A. K. Orlandos, *Βυζαντινά μνημεία της Ἀρτης*, *ABME*, 11 (1936); notes personnelles 1964. Voir aussi Chatzidakis, *Peinture du XIII<sup>e</sup> siècle en Grèce*, 61.



isolés, surtout militaires, sont nombreuses. Le programme reste traditionnel, avec une extension inusitée des Grandes Fêtes dans la prothèse.

Toutefois, un élément nouveau apparaît en Grèce en relation avec le type stavrépistégos de nombreuses églises au XIII<sup>e</sup> siècle. L'utilisation de ce type architectural entraîne une répartition particulière du décor dans les parties hautes, où un berceau transversal remplace la coupole. Le meilleur exemple en est fourni par l'église de Hagia Triada à Kranidi, en Argolide<sup>103</sup> (fig. 5). Les peintures de la partie supérieure de l'abside ont péri mais, si une Vierge occupait la conque, le Pantocrator devait figurer sur l'arc ou sur la voûte du chœur. Des hiérarques se tiennent au registre inférieur, de trois-quarts au centre et de face sur les côtés, ce qui constitue une formule mixte d'usage fréquent. Parmi un cycle assez traditionnel des Grandes Fêtes, l'Annonciation figure exceptionnellement sur le mur nord du chœur, et la Dormition, ce qui est moins rare, sur le mur nord. La Pentecôte est placée dans le haut berceau transversal, les apôtres étant répartis en deux files dans l'axe du berceau. Un petit cycle d'Abraham, en relation avec la dédicace de l'église, est mis en évidence sur le mur sud, la Philoxénie se trouvant devant le temple: il me semble que cette scène fait pendant à la Vierge Kyriotissa, qui fait face au Nord, au même titre qu'un saint patron. Le programme comporte encore la scène rare de la Synaxe des Anges ainsi que de nombreux saints isolés. L'église a été peinte en 1244 par un artiste du nom de Jean d'Athènes. Les fragments du décor contemporain de l'église de Psachna, en Eubée, comportent une autre scène rare: la Vision de Pierre d'Alexandrie<sup>104</sup>. Le thème des évêques célébrant la liturgie se trouve dans la petite église de Lathrino, à Naxos, mais il est surmonté d'une image de la Déisis—la formule de la Déisis à la conque n'est pas unique en Grèce<sup>105</sup>. En revanche, les évêques de l'abside de l'église Saint-Georges à Oropos, vers 1230, sont toujours vus de face<sup>106</sup>. Au monastère de Kalopanajotis,

103. S. Kalopissi-Verti, *Die Kirche der Hagia Triada bei Kranidi in der Argolis (1244). Ikonographische und stylistische Analyse der Malereien*, München, 1975.

104. A. S. Ioannou, *Byzantine Frescoes of Euboea, I. Thirteenth and fourteenth Centuries* (en anglais et en grec), Athènes, 1959, cf. pl. 9.

105. La peinture a été transportée au Musée byzantin d'Athènes, cf. M. Chatzidakis, *Les Musées grecs. Musée byzantin, Athènes*, 1975, fig. 7. La Déisis surmontant la liturgie des évêques se rencontre aussi à Amari (1225), cf. St. Papadaki-Oekland, *Οἱ τοιχογραφίες τῆς Ἀγίας Ἀννης στὸ Ἀμάρι*, *ΔΧΑΕ*, IV, 7 (1973 - 74), 31 - 57 (avec résumé allemand), cf. pl. 7 - 10.

106. M. Chatzidakis, *Βυζαντινὲς τοιχογραφίες στὸν Ὠρωπό*, *ΔΧΑΕ* IV, 1 (1960), 87 - 110 (avec résumé français), cf. pl. 34 - 35. Ces fresques sont également conservées au Musée byzantin d'Athènes.

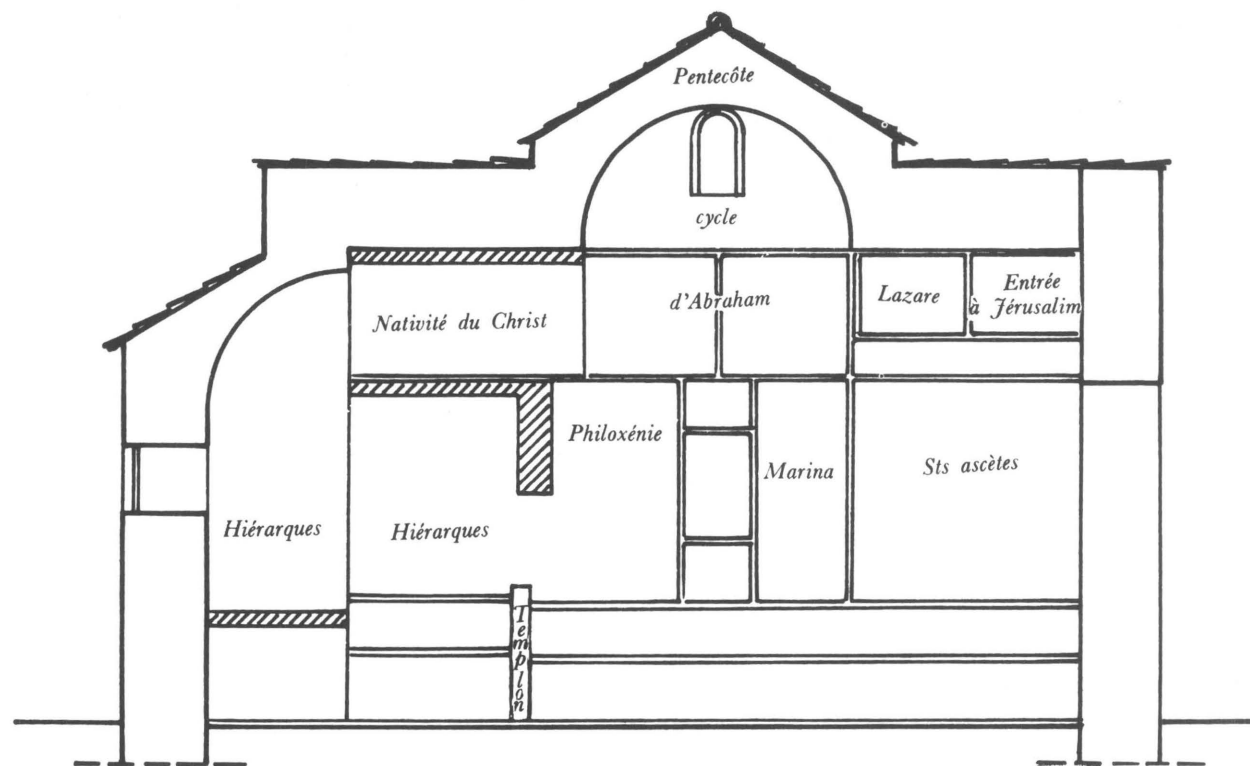


Fig. 5. Kranidi, église de la Sainte-Trinité, 1244. Répartition du décor côté sud (d'après Kalopissi-Verti, *Kranidi*, croquis 9).

en Chypre, l'église Saint-Héraklidios conserve en partie son décor de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle<sup>107</sup> : quelques Grandes Fêtes, à la coupole un Pantocrator entouré d'anges en deux groupes séparés par un chérubin et une Hétimasie ; sur les piliers du choeur, la Vierge et le Christ perpétuent la tradition de la Déisis en cet endroit.

Les peintures de Bulgarie, plus conservatrices par le style que celles de Serbie, sont importantes sur le plan des programmes. Saint-Nicolas à Melnik conserve entre autres, outre le Mélismos, une Vision de Pierre d'Alexandrie et, à l'abside, St Jacques est présenté au Christ par St Pierre — thème analogue à celui de la chapelle de Patmos. Aux Quarante-Martyrs de Tirnovo (1230), un synaxaire est peint dans le narthex, ce qui est une nouveauté, quoique la source soit un calendrier constantinopolitain du XII<sup>e</sup> siècle<sup>108</sup>. Les remarquables peintures des Saints-Nicolas-et-Pantéléimon, à Bojana (1259), présentent également ce double caractère<sup>109</sup>. Dans le choeur, la Vierge trône à l'abside entre deux anges, surmontant des évêques et diacres, et sous une Transfiguration ; à la voûte, une Ascension ; sur les piliers, le Christ Evergète — reproduisant une célèbre icône constantinopolitaine — et le saint Patron Nicolas. Dans la coupole, le Pantocrator est entouré d'anges et des évangélistes, mais aussi de quatre symboles du Christ : mandylion, kéramion, Ancien des Jours et Emmanuel pour la première fois réunis. Le cycle des Fêtes comporte des compléments tels que la Fuite en Égypte ou la Montée au Calvaire ; il se poursuit dans le narthex avec, en particulier, l'image nouvelle dans une église de Jésus parmi les Docteurs<sup>110</sup>. Dans le narthex encore, un important cycle de St Nicolas, dont la source est constantinopolitaine, des donateurs et de nombreux saints parmi lesquels des Bulgares. Des restes d'un Baptême dans une niche indiquent l'existence d'un ancien baptistère. Les grandes lignes du programme traditionnel sont respectées, mais la volonté d'élargissement est manifeste. Quant à la chapelle supérieure, son programme est typique de sa destination funéraire, avec une Déisis et des évêques à l'abside, une Descente aux Limbes, un archange Michel et le donateur aux pieds de St Pantéléimon.

107. Stylianou, *Churches of Cyprus*, 103 - 105.

108. Lazarev, *Storia*, 304 ; Grabar, *Peinture rel. en Bulgarie*, I, 99 - 103 et pl. VI, 2.

109. Grabar, *Peinture rel. en Bulgarie*, I, 88 sq. et II, pl. VIII - XXI ; Lazarev, *Storia*, 305 - 306 ; N. Mavrodinov, *L'église de Bojana*, Sofia, 1972. Pour une influence nicéenne possible sur ces peintures, cf. Demus, *Entstehung*, 53.

110. Laquelle se retrouve à la même époque à Sainte-Sophie de Trébizonde, cf. *infra*, p. 329.

On peut supposer que le Mont-Athos a dû continuer à jouer son rôle au niveau des monastères du monde byzantin en cette époque troublée, mais le manque de documents ne permet pas d'apprécier ce rôle. Quant à la Russie, alors plongée dans le marasme de l'occupation tatare, sa production est très réduite et ne nous en apprend guère sur les programmes<sup>111</sup>.

A Nicée, les restes du décor de la Sainte-Sophie ne permettent pas de se rendre compte d'éventuelles modifications de programme<sup>112</sup>. L'influence de la ville a dû être assez grande en Asie Mineure, y compris dans les zones turques. Un écho s'en trouve en Cappadoce, où des empereurs nicéens sont mentionnés dans trois églises, lesquelles présentent quelques nouveautés sur le plan local, comme le Jugement dernier de la Karsı kilise ou les Quarante Martyrs à Suves. A la Karsı kilise (1212), une femme nimbée nommée Irène, d'allure princière, est même figurée avec ses deux filles<sup>113</sup>.

La Géorgie occupe une place privilégiée dans le premier tiers du XIII<sup>e</sup> siècle, en partie encore sous le règne de la reine Thamar, par le nombre et la qualité des décors peints dans les églises, dont les programmes accusent des caractères à la fois byzantins et locaux. Celui de l'église du monastère de Kincvisi (pl. XXXI.9), daté de 1208 environ par les portraits des souverains, est le plus révélateur<sup>114</sup>. La Vierge à l'Enfant trône à l'abside entre deux archanges, qu'accompagnent deux paires d'anges se tenant au même niveau, de part et d'autre de la croix ornant le sommet de la voûte; au registre médian, deux Pères séparant les deux parties de la Communion des apôtres et des diacres dans les embrasures des fenêtres; plus bas, quatre évêques de face entourés de deux groupes de quatre vus de trois-quarts et, dans la niche centrale, un buste du Christ. La croix se retrouve dans la coupole, entourée des trois personnages de la Déisis à l'Est et de six archanges; sur le tambour, des prophètes, et dans les pendentifs, les évangélistes en médaillon accompagnés d'un ange. Un ample cycle christologique — où l'Annonciation fait partie des scènes de l'Enfance — développe surtout les scènes de la Passion;

111. Lazarev, *Storia*, 307.

112. Lazarev, *Storia*, 274, 278.

113. J. Lafontaine-Dosogne, Nouvelles Notes cappadociennes, *Byzantion*, 33, 1 (1963), 121 - 183, cf. 123 - 126 et fig. 3.

114. Lazarev, *Storia*, 310; Š. Ja. Amiranašvili, *Istorija gruzinskogo iskusstva*, I, Moscou, 1950, 191 - 192, pl. 82 sq.; notes personnelles 1969. Le décor absidal rappelle sur certains points celui de la Mavriotissa de Kastoria (cf; *supra*, p. 322). La Déisis peut se trouver à la coupole dès le XI<sup>e</sup> s. en Géorgie (communication de T. Velmans).

il y a encore un Arbre de Jessé et des cycles narratifs de St Nicolas et de St Georges dans les bas-côtés, et un Jugement dernier dans le narthex. Dans la basilique du même monastère, dont il ne reste que l'abside, une Hodigitria trônant — qui rappelle un type macédonien de la fin du XII<sup>e</sup> siècle — surmonte une Communion des apôtres avec le Christ officiant et deux scènes de ministère: ces peintures, plus tardives, peuvent cependant encore dater de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle.

Le Christ reparaît à l'abside dans l'église de Timotesubani, entre les apôtres et sous la Vierge de la conque, tandis qu'un Jugement dernier est peint sur le mur ouest; à Ahtala, des scènes de la vie de la Vierge accompagnent un décor de chœur traditionnel<sup>115</sup>. Nous avons vu qu'à Bertubani (1213 - 1222) figurait le thème de la Hagia Trapeza (pl. XXX.8); à la conque, la Vierge trône avec l'Enfant entre deux archanges dont elle est séparée par des arbustes, motif ancien qui a persisté dans l'Orient chrétien, tandis que la voûte de cette petite basilique rupestre porte une Ascension de la croix et un cycle de l'Enfance de la Vierge<sup>116</sup>. Le Christ occupe la conque de l'abside entre des éléments de visions prophétiques à Sveti Cchoveli. La Déisis continue de se trouver à l'abside de certains sanctuaires, à Šio Mgvime (avec des chérubins) ou dans l'église arménienne de Tigrane Honentz à Ani (vers 1215), où elle coexiste avec une Ascension dans la coupole, des Grandes Fêtes et surtout un cycle de la vie de Grégoire l'Illuminateur (l'évangélisateur de l'Arménie se retrouve, isolement, dans nombre d'autres églises)<sup>117</sup>. L'influence byzantine, antérieure et contemporaine, se marque donc dans ces décors géorgiens, en même temps que persistent les traditions locales. Les relations de la Géorgie avec le petit empire de Trébizonde n'ont sans doute pas été étrangères à la constance des apports byzantins.

C'est précisément Trébizonde qui va nous fournir, pour terminer, l'exemple le plus important du développement des programmes avant l'époque des Paléologues. Il s'agit des peintures de Sainte-Sophie, église fondée par Manuel Ier Grand-Comnène, sans doute exécutées dans les années cinquante<sup>118</sup>. Le chœur, dont l'abside est occupée par une Vierge trônant avec l'Enfant entre deux archanges et la voûte par une Ascen-

115. Lazarev, *Storia*, 310; Amiranašvili, *Istorija*, 190 - 191, pl. 77 - 79.

116. G. Čubinašvili, *Peščernye monastiri David-Garež. Očerk po istorii iskusstva Gruzii*, Tbilisi, 1948, 60 sq., pl. 102 sq.; Lafontaine-Dosogne, *Enfance de la Vierge*, 44 et *passim*; notes personnelles 1969.

117. Lazarev, *Storia*, 311, 313; notes personnelles 1965 (Ani) et 1969.

118. D. Talbot-Rice, Editor, *The Church of Hagia Sophia at Trebizond*, Edinburgh, 1968, 88 sq. pour la description des peintures.

sion, thèmes traditionnels, est envahi par des scènes christologiques centrées sur les apôtres; elles s'accompagnaient de la Pentecôte; sur l'arc, l'Emmanuel. Le décor de la coupole (pl. XXXII.10) est remarquable par le nombre exceptionnel — une centaine — de figures qui y sont logées: de nombreux anges entourent le Pantocrator, les apôtres et les prophètes sont représentés sur le tambour; chaque pendentif est occupé par une Grande Fête et un évangéliste, le rapport étant voulu: Nativité et Luc, Baptême et Marc, Crucifixion et Matthieu, Anastasis et Jean (à l'imitation, à la fois, des coupoles sur trompes et des miniatures groupant un évangéliste et un épisode dans certains évangélistaires du XIIe s.). La prothèse et le diaconicon ainsi que la partie des ailes qui les précèdent abritent, l'un un cycle du Baptiste, l'autre un cycle de l'Enfance de la Vierge (il y a interversion des sujets habituels)<sup>119</sup>. Un cycle des Fêtes, où s'intègrent des scènes complémentaires de la Passion, se déroule dans les parties hautes; il se prolonge dans le narthex. Curieusement, l'Annonciation a trouvé place sur l'arc au-dessus de la porte est du narthex, autour du tympan où semble avoir été figuré le Christ en buste entre deux anges (la Sagesse divine) (pl. XXXIII.11), et, plus bas, la Vierge et le Christ jouent le rôle d'images-icônes des piliers du chœur: un procédé très analogue se retrouve au XIVe siècle dans le narthex de l'église d'Asinou<sup>120</sup>. Un rare cycle des Miracles se déroule dans le narthex, débutant par le thème de Jésus parmi les Docteurs, comme ce sera le cas plus tard à Kariye Djami<sup>121</sup>. Le porche ouest abrite un Jugement dernier — simple glissement de programme. Surtout, il faut relever, dans le porche nord, outre une Philoxénie d'Abraham, un choix de scènes de l'Ancien Testament liées à la typologie mariale: Songe de Joseph, Moïse et le Buisson, Job et Gédéon, ainsi qu'un Arbre

119. Talbot-Rice, *op. cit.* 100 - 102, estimait qu'il s'agissait d'un seul cycle de la Vierge, voyant dans la prothèse une Rencontre d'Anne et Joachim et une Annonciation à Anne là où je vois une Visitation et une Annonciation à Zacharie (selon lui, il y aurait eu deux Annonciations à Anne); les sujets de la prothèse et du diaconicon, nous l'avons vu, peuvent être intervertis. Notes personnelles 1965.

120. Buckler, *Asinou*, pl. XCV, 2; signalons que dans une des églises à colonnes de Göreme (Karanlık Kilise) l'Annonciation figure de même à la porte du narthex, cf. Jerphanion, *Églises rupestres de Cappadoce*, I, 2, 378. Une image similaire de la Sagesse divine se trouve dans le tympan de la porte de Sainte-Sophie à Monemvasie (notes personnelles).

121. Underwood, *The Kariye Djami*, 1 (1966). *Historical Introduction and Description of the Mosaics and Frescoes*, 108 sq.; Lafontaine-Dosogne, *Infancy of Christ*, 237 - 238.

de Jessé; ces scènes rendent un son neuf et, à nouveau, trouveront d'intéressants développements à l'époque suivante <sup>122</sup>.

Si, à Sainte-Sophie de Trébizonde, les règles de base de la décoration de l'abside et de la coupole, ainsi que la primauté des Grandes Fêtes, sont largement respectées, le programmeur a ajouté quantité de sujets supplémentaires, souvent nouveaux dans une église, peut-être dans la volonté de faire oeuvre d'anthologie. Mais cela entraîne une certaine surcharge. Le caractère chargé de la coupole, en particulier, restera exceptionnel, car il ne répond pas à l'esprit d'harmonie qui est le sceau des programmes des grands sanctuaires de Byzance.

Dans le monde byzantin en crise, pendant l'occupation latine de la capitale, les programmeurs ont conservé les traditions et tout à la fois ouvert la voie à des ensembles plus complexes. Car, si l'on peut dire que les innovations n'ont pas été considérables, des développements intéressants et précurseurs n'en ont pas moins eu lieu, annonçant les programmes plus amples, mais aussi mieux ordonnés, qui seront mis en place lorsque Constantinople aura retrouvé son rôle de grand coordinateur.

122. Der Nersessian, *Frescoes of the Parecclesion*, notamment 313.





MANOLIS CHATZIDAKIS

*L' ÉVOLUTION DE L' ICONE AUX 11<sup>e</sup> - 13<sup>e</sup> SIÈCLES  
ET LA TRANSFORMATION DU TEMPLON*



# L'ÉVOLUTION DE L'ICONE AUX 11<sup>E</sup> - 13<sup>E</sup> SIÈCLES ET LA TRANSFORMATION DU TEMPLON

**Manolis Chatzidakis/Athènes**

*(PL. XXXIV - XLVIII)*

Dans les pages qui suivent, on tâchera de dresser un tableau succinct mais aussi précis que possible de ce que l'on sait et de ce que l'on peut déduire d'après les données actuelles sur les icônes du 11<sup>e</sup> finissant, du 12<sup>e</sup> et en partie du 13<sup>e</sup> siècle, qui se rapportent, d'une manière ou d'une autre, à l'iconostase. Nous avons choisi d'axer notre exposé sur le parement par d'icônes mobiles de cette partie, d'importance centrale, de l'église, car nous considérons qu'un des problèmes majeurs, devenu d'actualité aussi par les études de Grabar, de Lazarev et d'autres savants, est celui qui se rapporte au genre, au nombre, aux formes, ainsi qu'au contenu de ces icônes et, en plus, aux données chronologiques qui délimitent les espaces du temps pendant lesquels les icônes mobiles remplissent les rangées que présente la clôture du chœur, pour arriver à former d'elle un mur entièrement clos, derrière lequel est célébrée la plus grande partie de la messe. La transformation du templon qui doit être liée à une certaine tendance de la liturgie vers le déroulement du rite de manière de plus en plus mystique — cachée des yeux des croyants, a dû avoir des conséquences immédiates pas seulement sur la typologie et la morphologie des icônes mais aussi, et surtout, sur l'essor prodigieux que ce genre de peinture a dû connaître pendant la période qui nous intéresse.

Si on ressent le besoin de faire le point sur ce genre de questions, c'est que les nouvelles données, particulièrement abondantes les dernières années, ont plus ou moins changé l'aspect des problèmes relatifs. Nous nous référons d'abord à la contribution, aussi sur ce point, de l'immense trésor d'icônes du monastère de Sainte-Catherine au Sinaï, connu en partie par les publications des Sotiriou, ainsi que par les études approfondies de Weitzmann sur certains groupes d'icônes — avant la publication définitive — et, enrichi par certaines découvertes faites au

cours de travaux de restauration entrepris par la Mission Hellénique au Sinaï. Ensuite, aux travaux de restauration effectués en Chypre, aussi bien par la Mission de Dumbarton Oaks, Washington, D. C., que par le Service Archéologique de Chypre, avec l'aide technique du Service Archéologique Hellénique, qui ont offert à la science, par des publications exemplaires, des documents de toute première importance et parfois uniques, se rapportant justement à cette période de floraison qui nous préoccupe.

Nous en profiterons largement de ces sources ainsi que de ce qui a pu être mis en lumière par des travaux et des publications effectués en Grèce et ailleurs. Ainsi, des pièces inédites seront aussi mises en contribution, et il nous sera encore permis de revoir des textes — sources d'informations précieuses — depuis longtemps publiés.

## I. TRACÉ D'UNE ÉVOLUTION DU TEMPLON EN ICONOSTASE

### a. NOTE PRÉLIMINAIRE

Il est indispensable de tracer le schéma d'une évolution du templon en iconostase du 9<sup>e</sup> au 13<sup>e</sup> siècle pour pouvoir procéder à l'examen des icônes qui s'y rattachent. Pendant cette période il y aurait à discerner dans la décoration du templon deux traditions sinon deux tendances. D'après l'une, le templon reste une construction décorée par des motifs habituels dans les décorations d'architecture, à savoir, de motifs zoomorphes, géométriques, ou floraux. C'est le templon où se prolongent des traditions paléochrétiennes et de l'époque de l'iconoclasme que l'on pourrait appeler aniconique et qui ne va pas nous occuper. D'autre part il y a pendant ce même temps une constante tendance d'illustrer le templon de personnages saints. A la suite de cette tendance sont renouvelés aussi certains usages paléochrétiens qui devaient être effacés pendant la période de l'iconoclasme.

Pendant une première phase le trait distinctif est le fait que les images saintes sont incorporées dans les éléments constitutifs du templon, c'est à dire elles sont exécutées dans la même matière que le corps du templon; si le templon est en ivoire, elles sont exécutées en ivoire, si le templon est en marbre, elles sont taillées sur le marbre, si le templon est en émail elles sont en émail, etc. Donc, pendant un certain temps il y a des images de personnes saintes sur le corps même du templon, mais pas encore des images mobiles, faites de matière différente. A l'appui de cette idée nous pouvons rappeler d'abord le passage fameux du 3<sup>e</sup> *Antirritikos* du patriarche iconodule Nicéphore qui est une oraison prononcée vers

823 à Constantinople. D'après ce passage, qui présente certaines difficultés de traduction, deux genres de représentations y sont mentionnées : d'une part des figures saintes — *μορφώματα σεπτά* — et, d'autre part, de bêtes sauvages, des oiseaux et d'autres *πτήνη*. Le contexte indique qu'il s'agit très probablement de figures appliquées sur les *κιγκλίδες* (templon) et ailleurs et pas d'icônes portatives, comme on le suppose souvent. En plus, il y a les textes connus de Photios et de Théophane Continuatus d'après lesquels Basile Ier avait fait décorer les nouvelles églises érigées par lui de templa d'un luxe extraordinaire d'or et d'émail, sur lesquels étaient représentées des figures du Christ en émail. D'autre part, des membres d'architraves de marbre qui viennent de Thèbes et d'Asie Mineure, datées d'habitude des 9<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> siècles, représentent, gravées ou taillées, dans des médaillons les figures du Trimorphon-Déisis accompagnées d'habitude de tous les apôtres — il s'agit alors d'une Grande Déisis. Dans l'architrave la plus importante, celle de Sébaste, on y ajoute d'autres saints encore, en tout vingt et une figures. La plaque avec les trois apôtres du Musée Byzantin, avec ses procédés techniques savants — marbre taillé en champ-levé complété par peinture encaustique — et sa datation — d'après notre opinion, vers 900 — peut servir de témoignage important d'abord pour la richesse du décor des templa plus luxueux de l'époque (la Grande Déisis, dont les trois figures d'apôtres sur pied, de face, devaient faire partie, pourrait atteindre la longueur de 4.80 m.) et puis du fait que la peinture était déjà mise en contribution sur le templon même et pas seulement sur les piliers s'intercalant dans la clôture. Le monument parallèle et également important que l'on pourrait évoquer à ce propos, serait la décoration de l'église de Lips (Fenari-Isa) avec des images de marbre en incrustation, caractérisées déjà comme "les exemples les plus anciens connus d'icônes d'iconostase" (Grabar).

La phase suivante qui se prolonge jusqu'à nos jours, se distingue par le fait que le templon devient une clôture de plus en plus haute, chargée d'icônes mobiles, une iconostase.

Il va de soi que ces deux phases ne peuvent pas être délimitées de manière tranchante et que, en conséquence, elles s'entrecroisent en fait, au moins pour un bon temps. Il nous faut donc préciser par quel processus le templon, simple clôture du chœur, devient une iconostase et indiquer le moment où l'on pourrait considérer que cette transformation commence et quand est-ce que l'on pourrait la juger accomplie, au moins dans les nauts lieux.

Il convient de commencer en signalant d'abord qu'à la base du pro-

cessus de cette transformation se trouve l'apparition et puis la présence habituelle des deux images monumentales du Christ et de la Vierge, faisant pendant, sur les faces occidentales des piliers qui délimitent le bēma de la prothèse et du diaconicon ou qui flanquent la clôture du chœur, quand des piliers n'existent pas. Les grandes figures du Christ et de la Vierge sont représentées sur pied, le Christ de face, tenant le livre, la Vierge tournée vers le Christ, en prière, tenant parfois un rouleau déplié (du type Paraklissis). Ces images monumentales sont exécutées aux procédés de la peinture murale ou en mosaïque; il se peut même qu'elles soient parfois sur pierre, en relief (p.ex. à Serrès, Lange, *Reliefik.* 17 - 18). En tout cas, elles sont d'habitude encadrées d'une construction de marbre finement taillé, ce qui indique la volonté de souligner leur importance et en même temps l'unité de la façade formée par l'ensemble de ces encadrements et de la clôture du bēma, faite également en marbre finement taillé; c'est avec cette clôture que ces images monumentales avec leurs cadres font en réalité corps.

Les monuments les plus anciens dans lesquels ces deux images apparaissent, au moins à ma connaissance, ce sont la plus petite des deux églises du monastère de Hosios Loucas, celle de la Panaghia, qui date peu après le milieu du 10<sup>e</sup> siècle. Elles ont été signalées aussi dans les peintures de Qeledjlar en Cappadoce vers la même époque. Pour le Protaton (vers 961) on peut soupçonner que sous la peinture actuelle qui date du 14<sup>e</sup> siècle, il y a une couche de peinture du 10<sup>e</sup> siècle, à cause de la parenté du décor taillé de l'encadrement avec celui du templon. Ce qui veut dire que c'est vers ce moment le plus tard que doit apparaître dans quelques monuments de régions centrales cette nouveauté dans la décoration monumentale des églises. D'autre part, il faut signaler que cette particularité iconographique ne doit pas être d'un usage général. Par exemple, dans le décor d'une église de grande importance et bien conservée, comme celle de Hosios Loucas, datant d'avant le milieu du 11<sup>e</sup> siècle, ces figures font défaut sur les piliers. Pourtant à côté, dans l'église de la Panaghia, qui est plus ancienne, il y avait le modèle à suivre; on devait donc avoir des raisons pour ne pas le faire. Dans une série d'autres églises, dans Constantinople même, ces figures n'apparaissent pas. C'est un trait connu, la variété de cet art byzantin qui emploie des méthodes différentes dans des monuments même voisins et nous autres, nous ne sommes pas souvent en état de distinguer les raisons pour lesquelles il y a ces particularités dans chaque monument. Par exemple, dans ce cas on pourrait à la rigueur signaler que l'église

de la Panaghia devait être le vrai *catholikon* du monastère, où devaient être célébrées les messes régulières pour la communauté monastique, tandis que la grande église de Hosios Loucas ne devait pas être, au moins pour une longue période, qu'un martyrium, où les messes ne seraient célébrées que dans les jours de fête du saint, etc. Donc, le programme iconographique de cette église est différent. C'est une raison probable, mais pas du tout sûre.

En plus, il faut noter que le contenu des images monumentales qui apparaissent sur ces piliers n'est pas stable. C'est le Christ et la Vierge qui y sont représentés le plus souvent, mais il y a des cas éminents, comme à Sainte-Sophie d'Ochride, qu'on date d'habitude du 11<sup>e</sup> siècle, où sur les deux piliers sont conservées deux images de la Vierge de types différents. Il s'agit donc ici très nettement de pseudo-icônes de *proskynèse*. De même, dans une église de haute qualité, à Nerezi (1167) apparaît sur l'un de ces piliers saint Pantéléimon, le saint protecteur de l'église, ayant comme pendant l'image du Christ. Également, dans l'église connue de Bojana (1259) le saint titulaire, Nicolas, figure sur l'un des deux piliers. La même volonté est exprimée aussi dans les églises à nef unique du 12<sup>e</sup> siècle, comme à Kurbinovo et à Saint-Nicolas Kasnitsis de Castoria, où des figures monumentales du saint protecteur et du Christ, dans des cadres spéciaux, sont représentés en pendants sur les murs de l'église, mais des deux côtés de la clôture.

Donc, pendant cette première phase, des images se placent sur et autour du templon, se rapportant à la Déisis en tant que thème lié aux idées de l'Intercession, et en dernière analyse du Jugement Dernier, sous la forme de Trimorphon ou de Grande Déisis, ou encore sous la forme du Christ-Juge et de la Vierge-Paraclysis. Encore des images vouées à la *proskynèse*, répétant des icônes de certains types et de saints titulaires de l'église apparaissent sur les piliers et, en tout cas, en étroite connection avec le templon.

#### b. PRÉCISIONS SUR L'APPARITION DES ICÔNES MOBILES SUR L'ARCHITRAVE

Nous pouvons maintenant passer à l'examen des documents, textes et monuments, qui vont nous aider à délimiter autant que possible ces phases, en procédant à certaines précisions sur la date des témoignages les plus anciens de la présence des icônes portatives sur le templon. Il faut d'abord faire la distinction qu'il s'agit de deux chapitres différents, dont l'un concerne les icônes placées sur l'architrave (l'épistyle) et

l'autre les icônes "despotiques" placées dans les entrecolonnements. Car l'apparition de chacune de ces deux catégories d'icônes sur la clôture représente, paraît-il, un moment différent dans le processus de la transformation du templon, étant donné que l'emplacement de chacune de ces catégories d'icônes dans des registres différents du templon n'avaient pas les mêmes répercussions au point de vue fonction du templon pendant la liturgie (en ce qui concerne l'ouverture des entrecolonnements).

Pour les icônes d'épistyle, il est accepté généralement que leur apparition n'est signalée jusqu'ici ni dans des monuments ni dans des textes avant le 11<sup>e</sup> siècle, mais on ne peut pas rejeter la possibilité de l'apparition d'icônes portatives de ce genre sur le templon avant cette période.

En effet, pour le 10<sup>e</sup> siècle les témoignages sont rares, mais nous pensons qu'ils existent. Deux pièces du Sinaï, appartenant à des séries différentes, pourraient nous aider. C'est d'abord un Lavement des Pieds, (Sotiriou 33) attribué déjà par Weitzmann à un Dodécaorton (pl. XXXIV. 1). La forme carrée et les dimensions (26 × 26 cm.) conviennent à cette fonction. Cette pièce avec son style "pictural" s'accorde bien avec des miniatures du 9<sup>e</sup> - 10<sup>e</sup> siècle, avec lesquelles elle a été justement rapprochée. L'autre pièce du Sinaï est une petite icône de l'apôtre Thomas, en buste, d'un dessin exquis, bénissant de la main droite (le bras gauche est effacé) (pl. XXXIV. 2). Le traitement linéaire, presque sans modelé ni dans les draperies ni dans le visage juvénile, est mené avec une certaine liberté, se rapprochant des quasi-portraits dans les médaillons des peintures murales de la crypte de Hosios Loucas. La disposition des draperies en parties correspondantes aux parties du corps, on la trouve dans une série de peintures du 10<sup>e</sup> - 11<sup>e</sup> siècle, à Elmalé, à Qaranlek, à Hosios Loucas. Particulièrement le pan semi-circulaire sur les épaules met en évidence cette parenté. D'autre part, les lettres de l'inscription conservent les caractères du 10<sup>e</sup> - 11<sup>e</sup> siècle. Nous pensons que cette petite icône (30 × 24 cm.) pourrait être attribuée avec beaucoup de probabilité à une série d'icônes des apôtres, flanquant le Trimorphon-Déisis, car le jeune apôtre seul ne figure pas souvent dans des icônes mobiles. L'attitude frontale continue la tradition des épistyles sculptés, et le regard tourné vers la gauche pourrait être considéré comme s'adressant vers la figure du milieu, celle du Sauveur.

Pour le 11<sup>e</sup> siècle les témoignages aussi bien dans les textes que dans les oeuvres d'art sont plus abondants et plus sûrs — c'est pourquoi tout le monde en est d'accord. Une des plus anciennes mentions que nous pouvons citer de la présence de ce genre d'icônes se trouve dans



le *Brévion* du monastère de Panoiktirmon à Constantinople, datant de l'année 1077, où, parmi les icones, est signalé le "templon" avec des scènes de la vie de saint Jean Prodrome ayant au milieu l'image de la Déisis. Le texte dit: *ἑτεραι εἰκόνες ὕλογραφάι ἡδέαι: τὸ τέμπλον ἔχον καὶ αὐτὸ μέσον τῇν δέ[ησιν] καὶ τοῦ τιμίου Προδρόμου τῇν διύγησιν*. Ce texte qui est très explicite peut être illustré par les icones d'épistyles du monastère du Sinaï, dont l'une représente des scènes de la vie de saint Eustratios, ayant aussi au milieu la Déisis (Sotiriou, 103 - 110).

Un témoignage parallèle est rapporté par Leo d'Ostia: l'abbé Desiderius avait fait venir de Constantinople pour le catholikon de Monte Cassino un templon de six colonnes d'argent, ayant sur l'architrave treize icones carrées et de mesures égales, dont les dix étaient venues de Constantinople et trois étaient façonnées à Monte Cassino même. Sur la matière et le sujet de ces icones les indications sont moins précises. En tout cas, nous y puisons une confirmation, que vers le milieu du 11e siècle, entre 1056 et 1086, une frise d'icones mobiles s'était déjà formée au dessus de l'architrave, à Constantinople même.

Cela pour les textes. Pour les icones d'épistyles du 11e siècle et après, nous parlerons plus bas (p. 169 s.).

#### C. LES GRANDES ICONES DE PROSKYNÈSE DANS LES ENTRECOLONNEMENTS

Pour les icones d'épistyle on a eu aussi bien des informations que des documents et des monuments qui précisent d'une manière assez sûre les mentions les plus anciennes de leur apparition ainsi que de leur expansion. La présence de grandes icones dans les entrecolonnements du templon dans cette même période n'a pas été acceptée et, là dessus, il y aurait une divergence entre les opinions déjà émises et l'opinion que nous avons déjà soutenue et que nous allons renforcer. Nous nous appuyons encore une fois sur des textes pour pouvoir prouver que déjà au 11e siècle il y avait des icones placées dans l'entrecolonnement. Notamment, d'après le *Typikon* du monastère de Bačkovo (de Pétritzos) de 1081, il devait y avoir au moins deux grandes icones dans l'entrecolonnement. Car dans ce *Typikon* y est recommandé d'allumer des lampes (κανδήλια): *ἔμπροσθεν τοῦ Ἁγίου Βήματος ἐν τοῖς καγκέλλοις, ἔμπροσθεν μὲν τῆς σωτηρίου Στανρώσεως κανδήλαν μίαν, καὶ ἔμπροσθεν τῆς εἰκόνος τοῦ ἁγίου Γεωργίου κανδήλαν μίαν*. Il s'agit donc, très précisément, de lampes qui doivent être allumées devant des grandes icones de saint Georges et du Crucifiement dans le templon. De même nous mentionnons encore une fois le cas de Monte Cassino; dans le tem-

plon que l'abbé Desiderius avait fait venir de Constantinople entre 1058 et 1086, pendaient au dessous de l'architrave cinq icones: *Sub qua nimirum trabe V numero teretes iconas suspendit.*

Nous avons donc pour le 11<sup>e</sup> siècle au moins deux témoignages—à noter que ces cas se trouvent en rapport direct avec la capitale — qu'il y avait des icones placées dans les entrecolonnements. Ce qui n'est pas du tout sûr c'est si vraiment il y avait pour cette période un programme fixe pour ces icones. D'après ce que nous pouvons conclure de l'une de ces mentions, les icones du Crucifiement et de saint Georges ne sont pas des icones qui appartiendraient à un programme; il s'agit d'icones qui, étant particulièrement vénérées, méritent la proskynèse. Pour les icones de Monte Cassino il n'y a aucune indication sur le sujet. Le nombre correspond justement au nombre des icones qui a finalement décoré les entrecolonnements du templon (le Christ, la Vierge avec l'Enfant, le Prodrome, le saint titulaire et un archange ou autre saint) mais nous ne pouvons pas être sûrs des sujets représentés.

Il y a encore la mention, plus tardive, de 1247, du monastère de la Vierge Skotinis, près de Philadelphie en Asie Mineure, où, à côté des petites icones du Dodécaorton dont on va parler plus loin, sont mentionnés très nettement sur le même templon *εἰκονίσματα μεγάλα τῆς προσκυνήσεως ἕτερα ἐν τῷ τέμπλῳ πέντε*. Encore le nombre cinq, mais sans mention particulière de leur sujet.

Si nous n'avons pas d'autres textes pour être aidé sur ce point, nous pouvons invoquer des monuments. Nous pensons notamment et d'abord aux monuments de Chypre. Dans l'église de Arakos, à Lagoudéra, dont la peinture date de 1192, sur le front du sanctuaire les figures monumentales du Christ et de la Vierge sont représentées sur pied, en peinture murale. Mais dans la même église se trouvaient sur l'icônostase postérieur une icône du Christ et une icône de la Vierge avec l'Enfant, qui font paire, exécutées très probablement par les mêmes peintres qui avaient exécuté les excellentes peintures murales de l'ensemble de l'église. Or, ces icones par leur dimensions (1,05 × 0,62 m.) ne pouvaient avoir autre place à l'origine que sur le templon. De ce templon original il ne reste rien actuellement, pas même les traces des appuis sur les murs. Comme les templa de marbre sont très rares en Chypre, nous pouvons supposer simplement qu'il y avait un templon de bois, sur lequel étaient placées les icones du Christ et de la Vierge; il devait y avoir naturellement au moins trois icones encore, en vue de la largeur de l'église et du nombre d'icones mentionnées plus haut, d'après les textes. Les deux icones conservées sont toujours des oeuvres

vres d'art de très haute qualité, de la fin du 12<sup>e</sup> siècle (pl. XXXV. 3 et 4).

La supposition que ces icônes étaient placées sur un templon de bois est supportée par un autre monument, également de Chypre, celui de l'Enkleistra de saint Néophyte où une partie du templon de bois original reste sur place et où se trouvent encore sur place les deux icônes contemporaines des peintures murales, c'est à dire datant de la fin du 12<sup>e</sup> siècle. Il s'agit d'une Vierge du type Paraklisis, avec l'inscription ἡ Ἐλεῦσα tournée en prière vers le Christ, et du Christ en buste (probablement en partie repeint) avec l'inscription ὁ Φιλάνθρωπος. Bien que l'église de l'Enkleistra étant taillée dans le rocher n'a pas des formes d'architecture régulières, sur la paroi sud du rocher qui accoste le templon, est peinte la figure du Christ trônant. De l'autre côté, il n'y a pas de place pour faire figurer la Vierge, mais sur le mur, à côté du templon, est représenté saint Étienne le Jeune, sur pied, de taille plus grande que les saints représentés à la suite, tenant dans la main une icône de la Vierge. Les peintures du Christ et de saint Étienne sont exécutées dans le style le plus fin de cet ensemble qui date du dernier tiers du 12<sup>e</sup> siècle.

A ce point il convient de nous arrêter sur une question importante. D'après l'opinion de certains savants ces deux icônes de l'Enkleistra étant considérées, avec raison, comme des icônes de procession, elles ne seraient que "placées" dans l'entrecolonnement du petit templon et non pas "fixées" sur lui (Mango, Walter, Velmans, etc.). En ce qui concerne les questions qui nous occupent ici la conséquence de cette distinction est que la présence de cette paire d'icônes du Christ et de la Vierge sur un templon n'indique pas, obligatoirement l'existence de cette coutume à cette époque. Or, pour voir claire, il faudrait prendre en considération d'abord qu'un grand nombre d'icônes qui avaient trouvé leur place sur le templon étaient préparées pour être aussi portées en procession. Il s'agit surtout d'icônes bilatérales. (La présence de la croix sur le revers d'une icône ne signifie point que l'icône n'était faite que pour la procession.) Et puis, la procession ayant lieu une ou deux fois par an le reste des jours l'icône se trouvait sur le templon, exposée pour la proskynèse (lampes et cierges allumés, encensement, prières lues par le prêtre et dites par le fidèle à genoux, baisers, etc.).

Quand une icône n'était pas destinée au templon elle serait exposée sur un proskynitaire à part. L'icône placée sur le templon se trouvait donc à sa propre place, indépendamment du fait qu'elle pouvait être détachée pour être amenée à la procession une ou deux fois par an. A l'appui de cette manière de voir on pourrait rappeler que les icônes de l'Enkleistra ne constituent plus un hapax, comme l'indique la paire

d'icônes de Arakos mentionnées plus haut, contemporaines à celles de l'Enkleistra, mais non accommodées pour la procession.

En plus ces usages ne devaient pas être limités dans l'île de Chypre, puisque nous les trouvons aussi ailleurs, et à la même époque. Ainsi, dans une église du Péloponnèse, dans l'Évangélistria, située dans l'ancienne ville byzantine de Géraki — et pas dans la forteresse construite par les Francs — le templon est en maçonnerie. Sur le plâtre sont peints des deux côtés de l'entrée du bēma le Christ en buste et la Vierge avec l'Enfant (pl. XXXVI. 5 et 6). L'église, de dimensions réduites, est décorée de peintures du troisième quart du 12<sup>e</sup> siècle de très haute qualité. Or, sur les piedsdroits de l'arc du sanctuaire, flanquant le templon, sont représentés d'un côté un saint militaire et de l'autre un saint guérisseur à la place convenue pour le Christ et la Vierge sur pied. Il s'agit d'un argument de toute première importance du point de vue chronologique pour l'évolution du templon, car ces pseudo-icônes figurées sur le templon sont contemporaines et conformes à tout point de vue au reste de la décoration. Vu la haute classe des peintures, cet exemple, ajouté à ceux de Chypre, indique clairement que rien n'empêchait, du point de vue liturgique, d'avoir les ouvertures du templon constamment fermées et, en plus, il reflète sûrement des usages qui devaient être déjà répandus, au moins dans des régions centrales. Il est à signaler qu'à l'intérieur de la maçonnerie du templon de l'Évangélistria, pour ainsi dire au revers de ces pseudo-icônes du Christ et de la Vierge, le plâtre est décoré avec des lignes en zig-zag, rouges et noires, les mêmes que nous trouvons aussi sur le revers de plusieurs icônes de cette époque au monastère du Sinaï. C'est une marque en plus que le peintre voulait indiquer qu'il imite sur cette place des icônes portatives. On pourrait donc conclure que, sur le modèle de ce templon, en marbre ou en bois, les images du Christ et de la Vierge seraient peintes sur des icônes mobiles.

Le cas de l'Évangélistria n'est pas isolé. Dans l'église de Saint-Georges, à Géraki toujours, mais dans la forteresse cette fois, l'aménagement des images est pareil. Sur le templon de marbre, le vide des entrecolonnements est rempli de plâtre, coutume qui va continuer aux siècles suivants, et sur cette surface sont peintes deux pseudo-icônes: une Vierge de Tendresse et un Christ avec le livre ouvert, tous les deux en buste (pl. XXXVII. 7 et 8). Ces images ne peuvent pas dater de plus tard que les débuts du 13<sup>e</sup> siècle. A remarquer que sur les piliers qui flanquent le templon sont représentés des saints guerriers.

Les cas mentionnés en Chypre et dans le Péloponnèse ne peuvent pas

être considérés comme des phénomènes périphériques ou de caractère local, vu la haute qualité de ces oeuvres. D'ailleurs, le caractère local a déjà été éliminé par le fait que dans deux points aussi éloignés que sont l'île de Chypre et le Péloponnèse nous rencontrons les mêmes phénomènes à la même période. Ils peuvent donc être considérés comme des témoignages valables que les icônes du Christ et de la Vierge, aussi bien que d'autres icônes qui pouvaient y être placées pour une autre raison, se trouvent dans l'entrecolonnement du templon, au moins au 12<sup>e</sup> siècle. Mais d'après les textes mentionnés plus haut, elles pouvaient s'y trouver déjà au 11<sup>e</sup> siècle.

En conclusion de cette petite recherche on pourrait essayer de résumer le schéma du processus de la transformation du templon en iconostase de la sorte: dans une première phase les figures taillées sur l'architrave de marbre — ou indiquées d'après des procédés plus sophistiqués — aux 9<sup>e</sup> et 10<sup>e</sup> siècles ainsi que celles peintes sur les piliers (10<sup>e</sup> siècle et suivants) préfigurent des images qui vont constituer finalement — dans une seconde phase — le programme plus ou moins stable aussi bien des grandes icônes mobiles de l'entrecolonnement que des petites icônes sur l'architrave. Ce qui veut dire qu'il s'agit de la cristallisation des idées rattachées à la clôture du bēma et l'expression plastique de ces idées dans une ordonnance désormais systématique autour de certains points plus ou moins fixes. L'apparition de ces icônes mobiles ne peut pas être postérieure du 10<sup>e</sup> siècle pour les épistyles et du 11<sup>e</sup> siècle pour celles des entrecolonnements. Sur le rythme de l'expansion de ces usages chaque fois nouveaux on ne pourrait pas maintenant être plus précis.

## II. LES ICONES DE L'ICONOSTASE

Nous allons maintenant examiner les monuments mêmes, à savoir les icônes qui ont été faites pour décorer les iconostases, en essayant d'établir les particularités qui en découlent par leur destination même, aussi bien quant au contenu de l'image que quant au style. Nous procéderons par catégories: a. icônes d'épistyles, b. croix du templon, c. portes du bēma, d. grandes icônes de proskynèse.

### a. ICONES D'ÉPISTYLES

La frise d'icônes établie au dessus de l'architrave serait constituée de deux sortes d'icônes. Parfois, par un petit nombre de longues pièces de bois, sur lesquelles figurent plusieurs thèmes, et parfois par un nombre

de pièces séparées, correspondant au nombre des sujets à faire figurer. La méthode la plus répandue, ou, au moins, le plus souvent rencontrée jusqu'à ce jour, est celle d'un ensemble d'icônes longues. L'ensemble le plus grand de ce dernier genre d'icônes a été trouvé au monastère de Vatopédi au Mont Athos, constitué initialement de cinq longues pièces, le tout ayant une longueur de plus de cinq mètres, et une hauteur de 70 cm. (pl. XXXVIII. 9). Les icônes d'épistyles du Sinaï ne dépassent pas d'habitude les 2,50 m. en longueur et les 40 cm. en hauteur — il n'y a qu'un seul long de 4,50 m. Les représentations sont peintes sous une série d'arcades peintes ou en relief.

Quant au contenu des images représentées sur ces icônes longues et étroites, la place du milieu occupe d'habitude la Déisis à trois personnes (Trimorphon). Dans des icônes plus longues, comme dans celle citée de Vatopédi, la place du milieu est tenue par une Grande Déisis à neuf personnes: le Trimorphon est accompagné des deux archanges et de deux couples d'évangélistes sur pied. Sauf la figure centrale du Christ trônant qui est d'une échelle plus grande, les autres figures sont représentées deux par deux sous chacun des arcs en relief. Quant aux thèmes qui accompagnent le sujet constant et central de la Déisis, ils pourraient être classés, d'après les matériaux connus jusqu'à ce jour, dans les catégories suivantes:

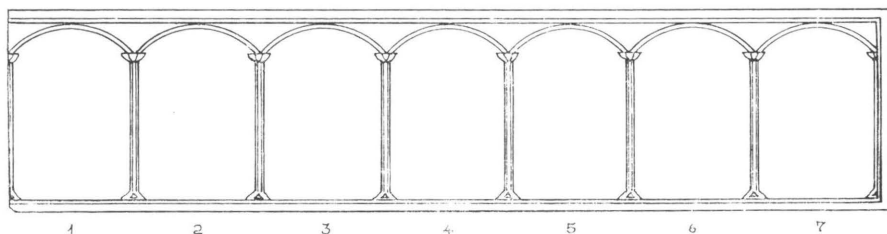
1. Le thème qui est nouveau par rapport à l'imagerie de la phase précédente et qui doit être le plus répandu devait être le Dodécaorton (les douze fêtes) comme l'indiquent une série d'épistyles du Sinaï (Sotiriou, 87 - 116 et Weitzmann, *passim*) et de l'Athos. Dans certaines de ces icônes la série des Fêtes "despotiques" est introduite par deux scènes de la vie de la Vierge. Les longues icônes du Sinaï ne datent pas avant le 12<sup>e</sup> siècle, au moins une est attribuée à l'art des "Croisés" (Weitzmann) et une autre, inédite, témoigne d'un style local (provincial) probablement du 13<sup>e</sup> siècle. De même, les pièces du Mont-Athos dateraient plutôt du 13<sup>e</sup> siècle. La grande icône de Vatopédi se placerait aux débuts du siècle (pl. XXXVIII. 9), tandis qu'une longue icône de la Grande Lavra du Mont Athos, découpée plus tard en pièces — dont deux se trouvent encore au monastère même (Baptême, pl. XXXIX.10, et Dormition de la Vierge) et deux autres à l'Ermitage (Descente aux Limbes, pl. XXXIX.11, et Pentecôte) dateraient de plus tard, toujours dans le 13<sup>e</sup> siècle.

2. Les scènes de la vie d'un personnage saint, comme l'épistyle mentionné dans le texte d'Attaliatè de 1077, mentionné plus haut, qui racontait la vie de Prodrome, ainsi que l'épistyle du Sinaï, avec la

vie de saint Eustratios (Sotiriou, 103 - 110) et, enfin, comme d'autres épistyles sinaïtiques, avec la vie de la Vierge.

3. Le thème de la Grande Déisis pourrait occuper seul toute la rangée, comme il arrivait ordinairement sur des architraves sur pierre, en ivoire, etc. de la première phase. Une pièce du Sinaï, du style des "Croisés" du 13<sup>e</sup> siècle en serait le témoin que cet usage continuait aussi sur les icônes longues (Sotiriou, 117 - 124).

4. Dans une pièce inédite du Sinaï constituée à l'origine de deux pièces dont il ne reste que la partie droite (pour le spectateur) on distingue, malgré le mauvais état de conservation, les scènes suivantes, sous sept arcs en relief: au côté gauche de la Déisis — Trimorphon constituée du Christ, de la Vierge et de saint Jean Chrysostome (pl. XLI. 14) —



Dessin 1. Partie d'une icône d'épistyle au Mont Sinaï: 1. Annonciation. 2. Déisis avec Chrysostome. 3. Nativité. 4. Scène non identifiée. 5. Saint Nicolas sauvant les trois généraux. 6. Scène non identifiée. 7. Saints Démètre et Georges.

il y a l'Annonciation et, de l'autre côté, la Nativité, deux scènes de la vie de saint Nicolas, un sujet effacé et, à la fin, les deux saints Georges et Démètre, sur pied (dessin 1). Le tout aurait donc onze panneaux. Le style, du 12<sup>e</sup> - 13<sup>e</sup> siècle, est souvent rencontré dans des icônes au Sinaï.

5. Une série de saints isolés, chacun sous une arcade, devait figurer sur un épistyle dont un fragment, provenant du Mont Athos, se trouve actuellement à l'Ermitage. Y sont représentés l'apôtre Philippe, saint Théodore et saint Démètre. Il est donc probable qu'il s'agit de la dernière pièce de la partie droite — pour le spectateur — de la rangée et la présence d'un apôtre indiquerait que probablement le reste de l'icône était occupé par la Grande Déisis. Il pouvait pourtant contenir aussi d'autres scènes, comme le suggère la pièce précédente, où des saints militaires sont représentés à la suite d'autres scènes.

Il y avait donc une certaine liberté dans le choix des figures et des

images représentées sur ces icônes d'épistyles qui devaient se trouver en étroite relation avec le caractère de l'église ou de la chapelle pour laquelle ces icônes étaient destinées. Le Dodécaorton — le cycle liturgique — combiné avec les idées eschatologiques — la Déisis — convient mieux aux églises normales où la messe est célébrée tous les dimanches sinon tous les jours — comme est le cas dans les monastères. Les autres conviennent mieux à des parekklessia, à savoir à des chapelles dédiées à certains saints. Un indice dans ce sens pourrait être réclamé par les usages qui continuent dans les monastères orthodoxes surtout en Grèce continentale et dans les Balkans, au moins jusqu'à la fin du 18<sup>e</sup> siècle. A savoir que dans les chapelles qui se trouvent à l'intérieur et en dehors des monastères, ne figurent d'habitude sur le templon que les "apostolika", comme on appelle la Grande Déisis. Le Dodécaorton fait défaut.

Pour les rangées en pièces séparées, la thématique devait être la même, mais nos connaissances en sont beaucoup moins sûres. La constitution libre de la rangée facilitait la dispersion postérieure des pièces et ainsi de séries entières de cette époque ne sont pas conservées. Quand nous trouvons dans les textes des indications comme *τέμπλον ἔχον τὰς δώδεκα ἑορτὰς* et . . . *ἔμπροσθεν τῶν δεσπότητικῶν δώδεκα ἑορτῶν* [. . .] *καὶ καθὼς ἀπτεσθώσαν δώδεκα* (dans le *Τυρῖκον* de Petritzos (Bažkovo), 1081) ou *τέμπλον τῆς ἁγίας ἐκκλησίας ἐν μετὰ χρυσοπετάλου ἔχον τὰς δεσποτικὰς ἑορτὰς* dans le *Brévion* de Xylourgou (1142) nous ne pouvons pas toujours savoir d'abord s'il s'agit d'icônes longues ou d'icônes rangées par pièces et puis si, parmi ces fêtes despotiques n'était pas intercalé le Trimorphon. Une autre information, plus ancienne mais moins précise, peut être d'une certaine utilité. Dans le *Testament* de E. Voïlas, de 1059, sont notées parmi une soixantaine d'icônes, trente peintures à fond doré, comprenant des fêtes despotiques et divers saints *ἡλογραφίαι χρυσὲς διάφορες τριάκοντα ἔχον τὰς δεσποτικὰς ἑορτὰς καὶ διάφορους ἁγίους*. On ne peut pas l'assurer, mais il est plus que probable que les "fêtes despotiques" étaient des séries complètes d'icônes destinées au templon.

Plus explicite est le *Testament* du fondateur du monastère de la Vierge Skotinis (1247) en Asie Mineure: *εἰς τὸ αὐτὸ τέμπλον αἱ δώδεκα ἑορταί, μικρὰ εἰκονίσματα τῶν βασιλικῶν ἑορτῶν*. "Les douze petites icônes des fêtes royales" pourraient trouver leurs correspondants dans certaines icônes éparses, avec des scènes des Douze Fêtes. Rappelons d'abord l'icône du Lavement des Pieds du Sinaï, attribuée au 10<sup>e</sup> siècle, mentionnée plus haut (pl. XXXIV. 1). Puis, nous pouvons citer deux icônes, dont l'une



se trouve à l'Ermitage, la Transfiguration, et l'autre, la Résurrection de Lazare, présentée pour la première fois à l'Exposition Byzantine d'Athènes (1964) (pl. XL. 12). Ces deux icônes ont été rapprochées, car elles ont les mêmes dimensions, à peu près  $22 \times 22$  cm., le même style et la même technique, ainsi que le même fond rouge, plutôt inhabituel. Toutes les deux proviennent du Mont Athos. C'étaient pour nous des raisons suffisantes pour attribuer ces deux icônes à la même série du Dodécaorton. D'autre part, la qualité de ces deux icônes du Mont Athos, du 12<sup>e</sup> siècle, rend très probable l'idée qu'elles sont venues, elles aussi, de Constantinople. Si pour cette paire d'icônes on peut être plus ou moins sûr qu'elles proviennent d'un Dodécaorton constitué de pièces séparées, il ne se passe pas la même chose pour des icônes de cette période isolées, avec des mêmes scènes. Par exemple, en ce qui concerne la très belle pièce de l'Annonciation, de la fin du 12<sup>e</sup> siècle, publiée déjà par Weitzmann et qui se trouve actuellement sur le templon du monastère du Sinaï, de dimensions  $40 \times 30$  cm., on ne peut pas assurer qu'elle ait appartenu à une série d'icônes du Dodécaorton, sans que cela soit complètement exclu. De même Lazarev avait déjà attribué l'icône en mosaïque de la Transfiguration qui se trouve au Louvre à une série de Dodécaorton. En tout cas, ce qui paraît sûr c'est que les images du Dodécaorton apparaissent pour le moment comme les thèmes les plus habituels aussi sur les icônes séparées placées sur l'épistyle, très probablement dès le 10<sup>e</sup> siècle. Sur la constitution de la série du Dodécaorton, il y a des variations.

En effet, une icône au monastère du Sinaï avec deux scènes superposées: en haut la Communion des Apôtres et en bas le Lavement des Pieds présente un aspect du Dodécaorton pas remarqué jusqu'ici, mais fort probable (pl. XLII. 16). D'un style plutôt expressif que classique cette icône a été datée du 11<sup>e</sup> siècle. Les dimensions de cette pièce —  $45 \times 33$  cm. — ne s'opposent pas à l'idée de la rattacher aux icônes d'architrave, le Lavement des Pieds appartenant d'autre part au cycle de la Passion, représenté parfois parmi les Douze Fêtes, quand l'illustration de caractère narratif se mêlait à l'illustration de caractère nettement liturgique. Nous rappelons à ce propos l'icône avec le même sujet, du 10<sup>e</sup> siècle, mentionnée plus haut. Quant à la présence du thème de la Communion des Apôtres, il ne paraît pas être un cas isolé. En effet, une autre belle icône trouvée dans Sainte-Sophie d'Ochride et datant du 12<sup>e</sup> siècle, représente seulement ce dernier sujet, qui est pourtant rare dans les icônes portatives (dim.  $39,5 \times 33$  cm.) (dessin 2). Or, ce qui pourrait être considéré comme un trait de liaison en plus entre ces deux

icones au style différent mais au même sujet, c'est l'arc qui couronne toute les deux pièces. Sur celle d'Ochride, l'arc peint est appuyé sur deux demi-colonnes, également peintes, tandis que sur l'icone sinaïtique l'arc est en relief. Ces deux icones auraient donc appartenu chacune



Dessin 2. La Communion des Apôtres. Icone faisant partie d'un Dodécaorton provenant de Sainte-Sophie d'Ochride, 12<sup>e</sup> siècle (d'après P. Miljković - Pepek).

à une rangée d'icones séparées, avec des scènes sous une série d'arcades, comme il n'arrive qu'à des icones d'architrave.

En ce qui concerne la place que devait occuper la Communion des apôtres une indication précieuse se trouve dans la curieuse icone du

Sinaï du 11<sup>e</sup> siècle, qui fait partie d'un polyptyque et qui représente en tête cinq types différents d'icônes de la Vierge (Sotiriou, 146) (pl. XLIX. 2). Après quatre rangées de Miracles — en miniature — suivent douze scènes en deux rangées, dont les neuf premières appartiennent au cycle de la Passion. Or, la série de la Passion commence par une Communion, suit le Lavement des Pieds, etc. A la lumière de cet exemple, qui suivait, paraît-il, celui des Saints-Apôtres de Constantinople — d'après Mésarités — la double icône du Sinaï pourrait faire partie d'un Dodécaorton étalé en deux séries d'images, contenant aussi des scènes de la Passion. En tout cas, le choix de la Communion — à la place de la Cène — indique que le caractère liturgique du programme des icônes d'épistyles, exprimé dans la série des Fêtes, serait renforcé sous l'influence de la peinture monumentale et particulièrement du programme de la décoration de l'abside, où se trouve la place de la Communion des apôtres.

Une autre conclusion qui s'y trouve confirmée, serait que la Grande Déisis aussi serait parfois représentée sur l'architrave, seule, dans une rangée constituée d'icônes séparées, déjà de bonne heure. A ce propos, nous rappelons l'icône de l'apôtre Thomas, du monastère du Sinaï, déjà signalée plus haut (p. 164) et nous avons expliqué les raisons pour lesquelles nous l'avons placée au 9<sup>e</sup> - 10<sup>e</sup> siècle (pl. XXXIV. 2).

Un exemple du 12<sup>e</sup> siècle serait probablement présenté par l'icône de saint Jean le Théologien, jadis dans la Collection Loverdos à Athènes (36,5 × 27,5 cm.). Un certain nombre d'icônes inédites d'apôtres du Sinaï dont la date est problématique, se rangeraient éventuellement dans cette catégorie. Nous rappelons d'autre part l'icône longue du Sinaï avec la Grande Déisis, sous des arcs en ogive (Sotiriou, 117) attribuée par Weitzmann à l'art des "Croisés".

L'existence donc de cas avec une double rangée d'icônes (au dessus de l'architrave) sur deux ou trois planches, ou sur plusieurs pièces séparées, devient évidente. Elle a été d'ailleurs proposée par Weitzmann et par nous-même, il y a longtemps, sur l'appui aussi du témoignage indirect d'une belle icône du 11<sup>e</sup> siècle, encore au Sinaï, sur laquelle figurent en miniature une Grande Déisis en neuf panneaux en haut et les douze Fêtes à la suite. Des traces du dessin des arcs au dessus de chaque scène confirmeraient les rapports étroits de l'icône avec les longues icônes d'épistyles (Sotiriou, 57).

Nous avons traité jusqu'ici la question des icônes d'architrave, aussi bien celles conservées au Sinaï que celles du Mont Athos, sans faire de distinction entre les pièces qui se trouvent dans chacun de ces deux grands sanctuaires de l'Orthodoxie, ou même ailleurs, comme, par exem-

ple, à Ochride. Ce qui présuppose que toutes ces pièces doivent être considérées comme des produits non conditionnés par des facteurs d'ordre local, sauf dans des cas rares. En effet, le niveau artistique de ces icônes est très haut, correspondant aussi bien à la qualité qu'aux tendances stylistiques qui distinguent les autres catégories de la peinture de l'époque, à savoir la peinture monumentale et la miniature. D'autre part, l'homogénéité idéologique exprimée par le contenu et l'arrangement de ces icônes sur le templon reflète une haute pensée théologique, aux tendances assez précises, reconnaissables à l'influence grandissante du rite, de la liturgie, aussi bien sur le programme de l'ensemble que sur le traitement iconographique de chaque scène. C'est cette même pensée qui a donné le visage définitif à l'ensemble de la décoration monumentale de l'église byzantine, au moins à partir du 11<sup>e</sup> siècle. On peut donc trouver des raisons pour considérer les icônes d'épistyles — au moins les plus anciennes parmi celles connues jusqu'ici — comme des œuvres d'art émanant d'un centre important, ou, en tout cas, d'ateliers dépendants de ce centre, malgré la variété des styles que l'on peut aisément y distinguer. D'ailleurs les divergences dans le traitement stylistique n'impliquent pas obligatoirement une différence de date ou de lieu d'origine. Il suffirait à ce propos de rappeler un des épistyles du Sinaï du 12<sup>e</sup> siècle qui présente dans chacune des trois longues pièces qui le forment un style différent et c'est pourquoi Weitzmann l'a caractérisé de "three Masters icon"; de notre côté, nous avons signalé des différences importantes dans le traitement de diverses parties dans l'icône longue de Vatopédi.

Pour prouver donc d'une manière positive cette unité essentielle que nous constatons sur le plan de la qualité et des tendances théologiques de ces icônes du Sinaï et du Mont Athos, on pourrait rappeler comme signe indicatif un trait d'ordre plutôt technique, à savoir la manière de décorer le dos de ces icônes. En effet, la décoration caractéristique du revers de l'icône longue d'architrave de Vatopédi, d'une exécution particulièrement soignée, se forme d'une série de cercles tangents (diamètre 59 cm.) contenant chacun une croix flanquée du sigle apotropaïque IC XC NI KA sur les quatre coins vides. Le champ de la bande, large de 9 cm., dont sont formés les cercles et les croix, ainsi que le reste du fond hors des cercles, est rempli d'un rinceau en arabesque, formé "en réserve" sur le fond clair par un dessin brun foncé. Le contour de la bande — croix et cercles — est marqué de chaque côté par une série de points blancs, imitant des perles, ce qui donnerait l'impression que cette décoration imite une étoffe précieuse (pl. XL. 16). Or, ce même

ensemble décoratif, plutôt savant, exécuté avec les mêmes tons de couleurs brunes-café, se retrouve exactement pareil au moins sur quatre icônes du Sinaï: d'abord sur la belle Annonciation, actuellement au Musée, signalée plus haut, et attribuée justement par Weitzmann à la dernière phase du 12<sup>e</sup> siècle, à cause du maniérisme recherché et à l'art de la capitale pour le raffinement et l'élégance des moyens; ensuite, sur un tétrptyque sur lequel nous reviendrons plus bas (Sotiriou, 76 - 79) (pl. XLI. 15). Encore, sur l'excellente icône de l'Échelle Spirituelle — Scala Paradisi — d'un style minutieux, au dessin libre, aux figures fort mouvementées, rappelant de près certaines miniatures du 12<sup>e</sup> siècle, et surtout la peinture d'une croix que nous verrons plus loin (pl. XLIII. 17). qui porte elle aussi au revers la même décoration. Enfin, on retrouve cet ensemble décoratif au dos d'une icône avec la Vierge trônant postérieure, peinte sur une icône plus ancienne (Sotiriou, 172). Des investigations dans ce sens dans les riches collections du Sinaï et du Mont Athos pourraient enrichir les exemples — et probablement aider à établir entre pièces peu reliées par le style, des liaisons que l'on ne pourrait pas soupçonner autrement. Car la présence des mêmes manières et des mêmes sujets décoratifs au revers de ces cinq icônes de style varié et se trouvant à des lieux fort éloignés entre eux, ne peut signifier autre chose que la provenance de ces oeuvres d'un centre commun, sinon d'un atelier commun, qui doit être situé, pour des raisons expliquées plus haut, au moins jusqu'à 1204, à Constantinople même. Une coïncidence due au hasard n'est pas probable, pas plus qu'une imitation ou une sorte de vogue étendue, vu le nombre relativement restreint d'exemples connus jusqu'ici.

Ainsi ce genre d'icônes longues créé à la capitale spécialement pour suppléer à la décoration du templon a dû jouir d'un certain succès dans le monde orthodoxe. Les vestiges n'en sont conservés que dans les vieux monastères, plus ou moins éloignés, ce qui n'est pas étonnant. Des pièces liées sûrement à des églises de la capitale même on ne connaît que les restes d'un Dodécaorton fort luxueux, à savoir les six icônes en or et en émail qui forment actuellement la frise supérieure de la Pala d'Oro de Saint-Marc. D'après la tradition, elles ont été apportées d'un monastère de Constantinople, lors de la Prise de la ville par les Croisés (1204).

Dans l'état donc actuel de la recherche on pourrait conclure en se résumant, que la frise d'icônes formée au dessus de l'architrave serait constituée d'une ou de deux rangées d'icônes mobiles, peintes, souvent sur un petit nombre de planches de bois, longues et étroites, parfois aussi sur des nombreuses pièces séparées. Les thèmes préférés repré-

sentés sur cette frise sont la Déisis (Trimorphon) élargie en Grande Déisis ou non, et le Dodécaorton, avec certaines variations dans le choix et dans la disposition des images. La Déisis peut parfois être flanquée de scènes de la vie de la Vierge ou d'un saint, complétées dans certains cas par des figures de saints isolés. Ces icônes, placées sur les épistyles, sont le genre d'icônes qui se rattachent le plus étroitement avec l'évolution du templon, car elles ne sont pas concevables en dehors de cette clôture.

### *Les polyptyques*

Aux icônes d'architrave est intimement liée une catégorie d'icônes complexes peu connues en dehors du Sinaï, à savoir des hexaptyques, des tétraptyques et même des diptyques — les triptyques sont depuis longtemps connus. Pourtant ces icônes de dimensions souvent réduites, devaient être au moins au 11<sup>e</sup> siècle d'un usage plutôt commun. Dans la liste des trésors du monastère de Saint-Jean de Patmos figure un diptyque avec six images — *εἰκονίσματα* — et des reliques. D'autre part, saint Christodoulos, le fondateur du même monastère, énumère dans son *Testament* (1093) les icônes qu'il laisse au monastère, et parmi celles-ci est cité un diptyque: *Ἐτέρα εἰκὼν δίπτυχος, ἔχουσα τὰς δεσποτικὰς ἑορτάς*. Les "fêtes despotiques" sont en effet le sujet le plus habituel dans ce genre d'icônes "pliantes" dont un certain nombre se trouve au Sinaï. L'une des plus belles, signalée déjà plus haut pour son décor du revers, est un tétraptyque avec les 12 fêtes (Sotiriou, 76 - 79). Dans les scènes simplifiées à cause des dimensions réduites de chaque image, la composition garde encore des raffinements, comme, par exemple, le coin d'un jardin derrière la Vierge de l'Annonciation, trait peu banal que nous ne retrouvons que dans l'icône de l'Annonciation du Sinaï — celle qui a exactement la même décoration au revers. Pourtant le style est différent. Plus sculptural dans le modelé, moins agité dans les attitudes. Nous pensons que le traitement de la composition réduite, calme, équilibrée, ne contenant que les éléments essentiels du récit — disons classique — ainsi que le choix des fêtes, qui correspond au cercle des douze fêtes imposé finalement, se rapportent à l'art des icônes d'architrave. Il est évident que cet art se trouve en rapports étroits avec l'art de la miniature — et plus spécialement avec l'illustration liturgique du Nouveau Testament dans les évangélistes. Pourtant, le moyen pictural commun entre l'icône et le tétraptyque les rapproche et il est naturel de penser que c'est plutôt l'icône qui a servi de modèle au tétraptyque que le contraire.

Plus imposants sont les hexaptyques, par la richesse de l'illustration, contenant des scènes aussi bien du ménologe que des fêtes et de la Passion, souvent aussi du Jugement Dernier, ainsi que par les dimensions qui deviennent plus spectaculaires par le fait de la différence impressionnante de l'échelle réduite de chaque figure ou scène — qui ne dépasse pas celle d'une miniature — par rapport à celle de l'ensemble des six feuillets ouverts de l'icone. Ce genre, éclipsé plus tard, paraît-il, a survécu dans l'église Occidentale dans les retables ainsi que dans l'art russe.

#### b. LA CROIX PEINTE SUR LE TEMPLON

Aux icônes d'architrave, se trouve étroitement liée, aussi bien du point de vue topographique que iconographique, la croix qui devait surmonter le templon. Ce genre de croix peinte paraissait peu répandu à l'époque qui nous intéresse, faute de documentation et on était amené pourtant à supposer son emploi d'abord par le fait que l'existence d'une croix métallique à cette place était confirmée pour l'époque préiconoclaste, aussi bien à Sainte-Sophie qu'au Sinaï, et puis, par le témoignage indirect des croix peintes italiennes du 13<sup>e</sup> siècle, produits par excellence des écoles byzantinisantes. Or, la publication récente par Weitzmann, d'une croix se trouvant au dépôt d'icônes au Sinaï, du 12<sup>e</sup> siècle, éclaire d'un jour nouveau la question, car elle permet aussi, malgré son état fragmentaire, la reconstitution, au moins en partie, de l'iconographie spéciale de cette partie du templon-iconostase, rattachée, paraît-il, comme il convient, au cycle de la Passion. Au dessous du Crucifié, dont il ne reste qu'une petite partie, figurait l'Enterrement et au dessus, l'Ascension (pl. XLIII. 17). Il est probable qu'aux deux autres bouts des bras de la croix figuraient le Lavement des Pieds et la Cène. Les dimensions réduites de cette croix (hauteur reconstituée 49,3 cm.) rend aux images le caractère de miniatures, à savoir que les images restent à la même échelle que celle des icônes d'épistyles surmontées par cette croix. En effet, d'après les comparaisons convaincantes de Weitzmann, cette croix se rattache à un certain ensemble d'icônes d'épistyle qui décore actuellement la chapelle inférieure de l'église de la Vierge (Panaghia), dans le monastère du Sinaï. Nous pensons que l'art de cet ensemble — croix et icônes — d'un dessin libre rehaussé de touches légères, de composition plus ou moins agitée, se trouve en rapport aussi avec l'icone de l'Échelle Spirituelle (v. plus haut p. 177).

Le témoignage de ces restes d'une croix peinte du 12<sup>e</sup> siècle finissant, est important, car ainsi nos informations sur les catégories d'icônes

rattachées au templon sont complétées d'une manière suffisamment sûre, et l'image du templon-iconostase devient pour nous plus claire.

### C. LES PORTES DU BÊMA

Parmi les icônes qui dépendent directement de l'évolution du templon les plus caractéristiques sont les deux vantaux de la porte "royale" de la clôture. Nos informations directes sur les portes peintes ne sont pas suffisantes pour établir une histoire de cette partie du templon qui devait quand même fonctionner, quand il existait, comme un élément plus ou moins à part. Il a été déjà constaté par A. Grabar que sur les miniatures constantinopolitaines du 12<sup>e</sup> siècle des deux manuscrits de Jacques Kokkinovaphos, des clôtures de choeurs sont représentées, sur les portillons desquelles figure l'Annonciation. On aurait donc un témoignage par la voie indirecte sur la présence de l'Annonciation sur les portillons du Bêma, au moins au 12<sup>e</sup> siècle, "mais ces témoignages n'ont rien d'exclusif" (Grabar).

De son côté Weitzmann, constatant avec raison des rapports intimes entre les triptyques peints et l'iconostase, avait trouvé que la présence fréquente de l'Annonciation sur les volets des triptyques évoque la présence de la même scène sur les portes du Bêma. Comme l'exemple qui lui sert de paradigme est un triptyque dont ne sont conservés que quelques restes, suffisants pourtant pour pouvoir reconstituer la figuration d'une icône de ce genre du 11<sup>e</sup> siècle, au Sinaï, on pourrait en déduire qu'au moins au 11<sup>e</sup> siècle les portes étaient décorées avec l'Annonciation — sans exclure la possibilité d'une présence plus ancienne. Le sens symbolique de cette image, sur cette place a été suffisamment éclairé par les auteurs cités.

D'autre part, Grabar, trouvant sur des portillons figurés dans le manuscrit des Homélies de Grégoire (Paris. 510) de l'année 880 des figures sur pied et nimbées, pense qu'il s'agit probablement de répétitions des figurations paléochrétiennes — se trouvant déjà dans l'ancien modèle des Homélies — probablement des évangélistes. Dans ce cas, les portillons peints auraient une origine préiconoclaste.

Or, comme la présence de l'Annonciation sur cette partie de l'iconostase se rattacherait indirectement au programme iconographique de l'église où le même sujet figure d'habitude sur le front de l'arc qui précède l'abside, séparé en deux parties, au dessus du templon, et comme cette particularité iconographique appartient — non sans exception — à l'ensemble d'un programme d'une église où se déroule la liturgie du



dimanche, le thème de l'Annonciation réflété sur les images du portillon serait ainsi réservé, par principe, à des templa de cette catégorie d'églises. On aurait donc à distinguer les portillons dans des chapelles dédiées à des saints particuliers, où le sujet représenté pourrait être différent, se trouvant même en rapport avec des traditions préiconoclastes (figures sur pied).

La preuve en serait donnée au moins par une paire de vantaux inédite se trouvant au Sinaï, ayant toujours la partie supérieure arrondie, qui portent les figures des prophètes Aaron et Moïse (pl. XLIV. 18 et 19). Cette paire, à l'iconographie nettement sinaïtique, est exposée depuis 1967 dans la Galerie du monastère, après consolidation et nettoyage partiel par l'atelier de la Mission du Service Archéologique Hellénique. Elle provient de la chapelle du Prophète-Moïse, se trouvant au sommet du Mont Choreb.

On pourrait s'étonner de trouver de si belles peintures dans une chapelle perdue dans les montagnes du Sinaï, si on ne constatait pas qu'il s'agit de pièces réemployées à une époque plus tardive pour faire figurer sur l'autre face des planches les mêmes prophètes mais avec l'Annonciation en tête. Il s'agirait donc de pièces destinées à l'origine à une chapelle se trouvant probablement dans le monastère ou dans une dépendance importante. Les chapelles dédiées aux prophètes Aaron et Moïse n'y faisaient pas défaut.

Ces imposantes figures sur pied, qui remplissent presque tout l'espace disponible de chaque portillon en largeur, ont des attitudes rencontrées souvent dans la peinture monumentale — surtout aux prophètes dans la coupole, autour du Pantocrator. Appuyé solidement sur les pieds le prophète fait le geste de la parole plutôt que de la bénédiction, et tient de l'autre main le rouleau déplié — Aaron — ou le diptyque des tablettes, ouvert — Moïse (pl. XLIV. 19). Les têtes sont tournées de trois quarts, pour fixer le spectateur d'un regard concret, mais plein d'aménité. A signaler sur le visage de Moïse la ligne onduleuse des sourcils, on dirait froncés, — expression d'un certain état d'âme angoissé, trait qui devient une sorte de lieu commun dans un certain nombre de visages du 12<sup>e</sup> siècle (v. pl. XXXV. 4 et XLV. 20). Le traitement des draperies, aux larges surfaces éclairées qui en les moulant laissent deviner nettement les membres robustes, est appuyé surtout sur les grandes lignes, courbes et droites, qui définissent les bords de chaque pièce des vêtements, ainsi que les contours du corps (pl. XLIV. 18). Il est intéressant de noter que ce mouvement des grandes lignes qui paraît naturel en rendant justement la structure du corps humain dans la tradition classique, est

savamment calculé pour composer avec les draperies de la figure voisine des mouvements antithétiques. De même des mouvements presque symétriques se forment d'une part par la pose de la main d'Aaron et, d'autre part, par la ligne de la bordure de l'himation devant la poitrine de Moïse. Ces recherches compositionnelles, dans un esprit calme et clairement géométrique, se retrouvent dans les grandes compositions de la Dormition de la Vierge et de la Communion des Apôtres dans l'église de Asinou en Chypre (1106) où nous reconnaitrons aussi le même esprit, sinon la même technique, dans le rendement des volumes par les draperies.

La grande icône de Moïse recevant les tablettes au Sinaï (Sotiriou, 75) qui d'après la tradition se trouvait dans la même chapelle, présente des parentés évidentes avec Moïse de notre portillon. Pourtant, le visage douçâtre, un peu fade, la recherche des complications dans le traitement des bordures des vêtements trop abondantes, placeraient cette icône, autrement excellente, vers la fin de la floraison de ce style. Les proportions de la tête, trop petite par rapport au corps plutôt gras, en confirmeraient une telle datation — qui est d'ailleurs celle acceptée aussi bien par Sotiriou que par Weitzmann. Nous pensons que cette porte du bēma où sont peints les prophètes Moïse et Aaron représente une étape antérieure à celle représentée par l'icône mentionnée, nous dirions plus classique. Au cours de celle-ci, on a encore pleine conscience des moyens expressifs dont on se sert. Il en découle que cette paire d'images ne peut pas être considérée comme œuvre d'atelier local, malgré le caractère absolument sinaïtique du choix.

#### d. LES GRANDES ICONES DE PROSKYNÈSE DANS LES ENTRECOLONNEMENTS

Nous avons laissé à propos en dernier lieu l'examen des icônes d'un certain format et de contenu qui conviendrait à la rangée médiane au templon. Après ce qui a été dit plus haut sur la question chronologique (p. 165s,) nous pouvons élargir le champ de la recherche et examiner la possibilité d'avoir un nombre plus grand d'icônes destinées au templon que l'on ne pourrait penser jusqu'ici.

Des icônes du Christ, de la Vierge et d'autres saints du 11<sup>e</sup> et du 12<sup>e</sup> siècle ne font pas défaut, mais il est difficile d'en conclure positivement sur chaque cas précis faute de caractéristiques spéciales. Car d'après les données de plusieurs témoignages de textes de l'époque, il y avait des icônes du Christ et de la Vierge exposées dans plusieurs endroits de l'église, dans des parekklessia, etc. A titre d'exemple nous ne mentionnons

qu'un cas à Constantinople et un autre dans la province. Dans le *Typikon* du monastère du Pantocrator à Constantinople, des instructions sont données pour allumer des lampes devant certaines icônes du Christ, de la Vierge et du Prodreume qui se trouvaient dans le narthex, ainsi que devant d'autres icônes, dans l'église.

Dans la vie de *hōsios* Nikon le Métanoïte est mentionné un endroit (une chapelle?) au bout de l'escalier occidental de l'église de l'*hōsios* (à Sparte) où se trouve l'icône sainte et despotique du Christ nommée τοῦ Ἀντιφωνήτοῦ.

D'autre part, les icônes mentionnées dans les *Brévia* et des *Typika* de monastères, dont la plupart représentent le Christ et la Vierge, sont si nombreuses qu'elles dépassent sûrement le nombre nécessaire pour couvrir les besoins de temple de l'église et de toutes les chapelles. Par exemple, dans le *Testament* de Eustathe Voïlas (1059), sont mentionnées plus de soixante icônes, dans l'*Apographè* du monastère de Xylourgou (1142) au Mont Athos, sont mentionnées plus de 120 icônes, dont au moins les trente sont couvertes d'argent doré, εἰκόνων ἀργυρῶν διάχρυσος.

Dans l'*Apographè* du monastère de l'Éléousa en Macédoine Serbe (Veljusa) il y a la liste d'une trentaine d'icônes, parmi lesquelles huit icônes sont "κεκοσμημέναι" à savoir ornées de nimbes d'or et émaillés ἔχονσα φέγγη δύο χρυμεντὰ ἀργυρῶν διάχρυσα ou avec une bordure étroite couverte de feuilles dorées (ἔχονσα περιφέρειαι στενὰ διάχρυσα), etc. Enfin, à Patmos, l'inventaire de l'année 1200 mentionne une vingtaine d'icônes dont la plupart sont ornées d'argent doré et certaines sont en or et en émail. Sûrement dans la plupart de ces inventaires on ne mentionne pas les icônes qui n'étaient pas ornées de matières et de pierres précieuses ou demi-précieuses, d'une manière ou d'une autre, et qui devaient se trouver en nombre considérable d'une part par des donations de gens pieux et d'autre part pour les besoins du culte (p. ex. dans les monastères, chaque jour l'icône du ou des saints qui fête ce jour-là doit se trouver sur un petit proskynitaire).

Parmi les icônes cataloguées dans ces inventaires s'y trouvent très probablement de grandes icônes placées dans le templon, mais nous ne sommes pas en mesure de les identifier, comme on a pu le faire pour les icônes d'épistyles. On pourrait seulement et à la rigueur éliminer de cette possibilité les grandes icônes de la Vierge et du Christ désignées comme στασίδια, ce qui signifie des figures sur pied. Comme par exemple "la grande icône στασίδιον de notre Seigneur" (Xylourgou) ou "le grande icône de la Vierge debout avec l'enfant en médaillon porté

sur la poitrine" (Veljusa). Les icônes que l'on connaît avec ce genre de figures sont d'habitude trop grandes pour s'adapter à l'ouverture d'un templon.

En fait de pièces qui ont survécu jusqu'à nos jours, un nombre très restreint d'icônes ont été identifiées jusqu'ici, comme appartenant au 11<sup>e</sup> siècle finissant : la Vierge en mosaïque du Patriarchat de Constantinople identifiée par Sotiriou avec l'icône de la Vierge Pam-makaristos, contemporaine des restaurations du couvent homonyme, faites avant 1067, et l'icône du Prodrôme également en mosaïque, au même endroit. Les dimensions de ces icônes permettent de les considérer comme appartenant au templon, mais ce n'est qu'une pure hypothèse.

Les icônes attribuées au 12<sup>e</sup> siècle sont beaucoup plus nombreuses, et offrent un champ d'investigation plus large. En procédant encore par élimination, on pourrait penser que les icônes thaumaturgiques, comme par exemple la Vierge de Vladimir, venue en Russie, d'après la tradition, de Constantinople, ne seraient pas placées sur le templon. Puis, dans le sens contraire, les icônes connues en mosaïque du Christ de Florence et de Berlin, ainsi que la Vierge de Chilandari (fin du 12<sup>e</sup> siècle) pourraient en être, tandis que pour les deux grandes icônes en mosaïque de saint Georges et de saint Démètre, au monastère de Xénophon, on n'oserait pas y penser, à cause de leur dimensions. Pourtant, le nombre d'icônes du 12<sup>e</sup> siècle dont les dimensions et le sujet conviennent à des icônes destinées au templon est si grand par rapport aux icônes avec d'autres dimensions et d'autres sujets, que l'on est amené à penser que cette disproportion même ne serait due qu'au succès de la coutume — plutôt nouvelle — de placer dans l'entrecolonnement du templon des icônes d'après un programme qui commence, au moins, à se fixer. On ne peut conclure d'une manière positive que sur des icônes qui se présentent par paire, telles les icônes du Christ et de la Vierge de Arakos-Lagoudéra et de l'Enkleistra de Néophyte, on proposerait même les modèles des deux paires de pseudo-icônes de l'Évangélistria et de Saint-Georges de Géraki, dont il a été question plus haut. Le cas est presque pareil pour les icônes bilatérales, dont un nombre restreint appartient au 12<sup>e</sup> siècle.

Nous avons noté plus haut les raisons pour lesquelles ce genre d'icônes est destiné par excellence à être placé sur le templon pour la proskynèse. A ce propos, nous jugeons utile de présenter ici une icône bilatérale provenant de Castoria, portant des signes qu'elle était portée à la procession pl. XLV. 20 et 21. Sur la face principale figure la

Vierge avec l'Enfant — Hodigitria — et sur l'autre le Christ de Pitié. Ces deux images doivent être contemporaines malgré le fait que le Christ est représenté seulement jusqu'au sein et les bras s'arrêtent au dessus des coudes, ce qui pourrait faire penser qu'à l'origine il y avait une icône plus grande, ne contenant que la figure du Christ. Pourtant le traitement de l'énorme tête du Christ se trouve dans le même esprit de linéarisme disons calligraphique qui distingue celui de la Vierge, mais la tête est exécutée d'une manière plus rude, rappelant aussi par ce trait certains visages de Kurbinovo. Tandis que la Vierge et l'enfant, par les traits plus délicats et le modelé plus nuancé, se rapprochent plutôt des figures de Saint-Nicolas Kasnitzis, à Castoria.

Il ne s'agit donc pas de différence de dates, mais simplement de "manières" différentes, appliquées sur des figures de caractère différent, procédé que l'on rencontre souvent dans les peintures d'un même monument, sinon sur la même icône. Ce qui distingue le visage de notre Vierge, tout en le rattachant à une série de figures du 12<sup>e</sup> siècle finissant, c'est l'air de profonde inquiétude, on dirait apeuré, exprimé par le froncement des sourcils, ainsi que par le regard des yeux dilatés, tourné de côté, comme pour prévoir un danger. Cette exagération de l'expression du trait psychologique qui paraît hanter souvent les peintres du 12<sup>e</sup> siècle en divers degrés et exprimé par les mêmes moyens, a été déjà signalée et commentée. La présence pourtant de ce même trait aussi bien en Chypre, au Sināi (v. plus haut, p. 181, pl. XXXV. 4 et XLIV. 19), ainsi qu'à Castoria, est un signe de l'étendue du phénomène à un certain moment, et dont l'origine ne serait pas difficile de localiser.

Il existe un nombre considérable d'images de la Vierge qui pourraient être destinées au templon, mais nous nous contentons d'ajouter une icône découverte dans l'atelier de restauration du Musée Byzantin, sous une couche de peinture du 17<sup>e</sup> siècle, provenant de Thessalonique. (pl. XLVI. 22). Cette Vierge de Tendresse — Éléousa — est un des plus anciens témoignages d'un type différent de celui de la Vierge de Vladimir qui a dû jouir d'un certain succès, puisqu'on le rencontre, avec quelques différences minimales, dans une série d'églises du 15<sup>e</sup> siècle, en Macédoine (Castoria: Saint-Alypios et Rasiotissa, Véria, Kratovo). Les traits distinctifs de ce type de "dexiocratoussa" sont d'une part la fusion presque des deux visages, serrés l'un contre l'autre, ce qui fait les deux paires des yeux s'approcher entre eux, motif d'un effet affectif impressionnant, accentué par la caresse du menton. D'autre part, la figure de l'Enfant n'est pas sans rapport avec celle de l'Ana-

péson. La position assise n'est pas inconnue dans les images d'Anapéson, ni le vêtement singulier avec les bretelles, ni la main tombante qui tient le rouleau. De même, les jambes croisées, la tête renversée, sont autant de traits qui évoquent cette image préfigurant la mort du Christ. Ainsi des idées mystiques sont ingénument et discrètement insérées dans cette scène d'extrême tendresse maternelle, comme il convient à une grande icône de templon. D'accord avec le contenu au fond grave, se trouve la composition "fermée", qui est imposante: elle conserve toute la monumentalité de l'époque, aussi bien quant au dessin des contours sobres et fermes, qu'à l'aménagement des masses et le mouvement des lignes dans un rythme austère. Cette peinture du 12<sup>e</sup> siècle appartient à un climat artistique différent de celui représenté par l'icône de Castoria, que nous considérons contemporaine. Elle se rapprocherait plutôt, de plusieurs points de vue, à la peinture monumentale, et particulièrement à l'art paisible, au modelé large et sans vifs contrastes des figures des apôtres dans le Jugement Dernier de Vladimir (1194 - 1197).

Parmi les nombreuses images du Christ de cette période nous voudrions attirer l'attention sur l'icône du Sinaï (Sotiriou, 68): la figure du Pantocrator a le cou robuste, le modelé cristallin, l'expression intense, par le froncement des sourcils largement arqués (dim. 90 × 66 cm.). La figure la plus proche de cette image imposante serait la Sainte Face de Laon. A remarquer encore le contraste, nous pensons voulu, dans l'échelle des larges masses avec les fines broderies aux motifs minuscules. Un contraste analogue peut être signalé à Géraki; dans l'Évangélistria le panneau de dessous des grandes figures du Christ et de la Vierge est rempli d'une arabesque de dessin et de finesse pareils à ceux de l'épimanikion du Christ du Sinaï.

Nous nous arrêtons encore sur une autre icône du Christ, inédite celle-ci, du Sinaï, découverte sous une couche de peinture du 19<sup>e</sup> siècle. (dim. 98 × 65,5 cm.) (pl. XLVIII.24). Elle se trouvait sur l'iconostase de la chapelle de Saint-Georges, dans le monastère, et, heureusement, pendant l'incendie qui a détruit, entre autres, cette chapelle aussi, l'icône du Christ avec toutes les autres qui s'y trouvaient ont été sauvées. L'icône de la Vierge, qui faisait pendant avec ce Christ sur l'iconostase, n'a pas encore été débarrassée de la couche postérieure. Il est pourtant plus que probable — mêmes dimensions, même bois — que dès l'origine cette Vierge servait de pendant au Christ, ce qui confirmerait la destination de cette paire d'icônes au templon. Ce qui caractérise l'icône du Christ, c'est l'air décontracté, par rapport aux visages de l'époque, puis l'extrê-

me finesse, non seulement dans le soin minutieux du dessin, aussi bien de la chevelure que des "lumières" dorées sur le chiton bleu, mais aussi et surtout dans la présence du grand évangile de pourpre, avec des lettres finement dessinées en or. Cette réminiscence des manuscrits luxueux de la grande époque ne se rencontre pas ailleurs, sauf erreur.

Pour les images des saints titulaires qui devaient être placées sur le templon, des pièces, belles et importantes, du 12<sup>e</sup> siècle, n'en font pas défaut. Ce qui n'est pas sûr c'est si ces pièces précises étaient destinées au templon dès le temps de leur confection. En tout cas, d'après les précisions d'ordre chronologique exposées plus haut, il n'y a rien qui en contredirait. Dans ce cas aussi on pourrait revenir à la remarque faite à propos du nombre croissant d'icônes du Christ et de la Vierge. Le nombre des pièces qui pourraient servir d'icône de saint titulaire placée au templon, devient tellement important au 12<sup>e</sup> siècle que l'on est tenté de référer cette augmentation au besoin d'accomplir un programme de grandes icônes de proskynèse sur le templon. On pourrait faire la distinction d'icônes de saints en buste et sur pied, et puis de saints seuls ou entourés de scènes de leur vie. Des icônes appartenant à toutes ces catégories pourraient être placées dans le templon, si leurs dimensions le permettraient. Parmi les icônes du Sinaï publiées par Sotiriou ainsi que d'autres, inédites, il y a un nombre considérable appartenant aux 12<sup>e</sup> et 13<sup>e</sup> siècles, avec des scènes de la vie des saints, entre autres un certain nombre d'icônes représentant Moïse, signalées déjà par Weitzmann. Dans ces pièces, on trouve, par principe, deux manières de traitement essentiellement différentes entre les images-miniatures du bord et la figure centrale, ce qui est fort instructif sur la variété des procédés de la peinture byzantine, accommodée chaque fois au genre du sujet traité. Exemple typique, la belle icône de saint Nicolas au Sinaï (Sotiriou, 165, dim. 82,3×57 cm.) où le contraste entre le traitement extrêmement soigné du visage et du traitement sommaire des miniatures du bord est frappant (pl. XLVII. 23, après restauration).

Des icônes de saints privées de scènes dans la bordure se prêtent aussi pour le même but. Au Mont Athos, des icônes du 12<sup>e</sup> siècle en général sont peu nombreuses. Plutôt problématique quant à sa destination est une très belle icône de saint Pierre, sur pied, de la collection du Protaton (dim. 89×40 cm.) (pl. XLVIII.25). La stature haute et la position presque frontale avec le rouleau didactique déplié rappelle les prophètes de la coupole. La composition reste soigneusement fermée, rien n'échappe du contour sobre aux ondulations calmes qui délimitent la silhouette élégante et peu stable du saint. Les proportions, avec la tête plutôt petite

par rapport avec l'extrême hauteur du corps surallongé par les jambes très hautes, rapprochent cette figure monumentale à des figures de Nerezi — voir surtout saint Pantéléimon du pilier à côté du choeur qui doit imiter une icône — avec lesquelles il y a aussi d'autres points communs: c'est la noblesse du visage — peu habituelle dans les portraits de Pierre —, le regard pensif de travers, le dessin précieux des traits du visage avec les sourcils arqués, le rendu minutieux de la chevelure, le modelé avec le dégradé des tons bien calculé, enfin le drapé avec les lignes perpendiculaires dominantes — autant de traits suffisants pour rapprocher cette icône de haute qualité aux meilleures peintures du troisième quart du 12<sup>e</sup> siècle, et même de cette tendance, disons classique, qui évite — ou qui ne connaît pas encore(?) — les exagérations du maniérisme du 12<sup>e</sup> siècle finissant. Dans le même ordre se placerait la grande et belle icône de saint Grégoire le Thaumaturge du musée de l'Ermitage qui doit provenir du Sinaï.

Enfin, les archanges devaient faire partie du programme du templon. L'icône la plus connue de ce genre serait l'archange du monastère de Saint-Chrysostome de Koutsoveni en Chypre, rattaché justement par Weitzmann au style des icônes "des Croisés", du 13<sup>e</sup> siècle. Pour notre problème, il est intéressant de noter que l'aspect actuel de l'icône n'est pas l'original, car une couche antérieure se trouve sous la peinture du 13<sup>e</sup> siècle. En outre, les dimensions actuelles (66 × 38 cm.) ne sont pas les dimensions originales. L'icône était plus large et plus haute.

### *Conclusions*

Nous nous arrêtons volontiers dans les limites de ce que nous croyons appartenir au 12<sup>e</sup> siècle ou au début du 13<sup>e</sup>. Le temps ne nous permet pas de nous étendre jusqu'à la fin de la période, de suivre de près la fortune de chaque catégorie d'icônes, mais nous pensons que l'essentiel de ce que nous avons voulu signaler sur les questions qui nous ont occupé a été dit. A savoir, que l'évolution du templon vers une sorte de mur couvert d'icônes commence et s'accomplit plus tôt qu'on ne le pensait, que chaque registre s'organise suivant une pensée théologique définie, avec une liberté pourtant typique pour l'art byzantin. Enfin, au cours de ce processus de transformation du templon en iconostase non seulement des nouveaux types d'icônes mobiles sont créés, quant au format et au contenu, mais aussi la production de ce genre d'oeuvres d'art a dû connaître un essor prodigieux, et pas seulement dans l'espèce



de la peinture. Nous pensons aussi aux icones d'or, ou dorées, avec des émaux et des pierres précieuses.

Ainsi, par les besoins créés du succès grandissant obtenu par l'imagerie installée sur le templon, l'art de l'icone se trouve en contact immédiat d'une part avec l'art de la miniature et d'autre part avec la peinture monumentale. Ces trois "media" s'entremêlent à tel point, que l'on est amené à penser que c'est des mêmes ateliers que devaient sortir toutes les trois catégories de ces "media", ce qui expliquerait la parenté étroite qui existe entre eux. Cela, sur le plan pratique, pour ne pas parler de l'esprit de chaque époque, qui laisse sa marque sur les oeuvres d'art.

Enfin, il faudra, pour terminer, revenir succinctement à une remarque suggérée souvent au cours de cet exposé. A savoir, que sur l'iconostase au programme iconographique accompli, sont répétés les cycles d'images qui entourent le templon. Rappelons l'Annonciation du portillon qui répète le même thème figurant sur les fronts des murs ou des piliers au dessus du templon; les icones du Christ et de la Vierge, du Prodrôme et du saint protecteur, qui doublent souvent les mêmes sujets peints sur les piliers flanquant le templon, la Déisis de l'architrave que l'on n'hésite pas à placer devant la Déisis de l'abside, le Dodécaorton, qui résume les scènes évangéliques étalées sur les murs; même la Communion des Apôtres n'y fait pas défaut.

Ce phénomène de dédoublement des sujets de la peinture religieuse ne devrait pas être expliqué seulement par le fait que les mêmes idées devaient s'exprimer par les mêmes moyens, mais aussi par l'importance qu'acquiert cette façade de plus en plus fermée, devant laquelle les fidèles restent pendant de longues heures, en suivant les acolythes, à la contempler, tandis que derrière elle se déroulent, cachés de la vue des laïques, tous les actes du rite pour l'accomplissement du mystère de la liturgie eucharistique. Le rôle de ce mur, encombré d'images baignées dans l'atmosphère mystique créée par l'éclairage discret des cierges et des lampes à huile par diverses manifestations de vénération continuelles, était, paraît-il, de résumer, d'une manière ou d'une autre, l'imagerie qui se rapportait aux idées fondamentales, aussi bien liturgiques que eschatologiques, qui hantaient la pensée et le cœur des gens de l'époque.

## NOTICE BIBLIOGRAPHIQUE

Dans la présente édition de notre texte nous nous bornons à citer, par ordre alphabétique, les études les plus récentes qui se rapportent, d'une manière ou d'une autre, à notre sujet.

- G. Babić, La décoration en fresques des clôtures de choeur, *Žbornik za Likovne Umetnosti*, II (1975) (en serbe, rés. français), 3 - 49, fig. 1 - 33.
- M. Chatzidakis, Icones d'architrave provenant du Mont Athos, (en grec, rés. français), *ΔΧΑΕ*, pér. IV, 4 (1964), 377 - 403 (= M. Chatzidakis, *Studies in Byzantine Art and Archaeology*, London, 1972, XVIII).
- Ikonostas, *Reallexikon zur Byz. Kunst*, 1973, col. 326 - 354 (on y trouvera aussi les références aux textes cités ici).
- Murals in Sinai, (en grec, rés. anglais), *ΔΧΑΕ*, pér. IV, 6 (1972), 205 - 232, pl. 71 - 84 (= M. Chatzidakis, *Études sur la peinture post-byzantine*, London, 1976, VII).
- Griechenland dans K. Weitzmann, M. Chatzidakis, Sv. Radojčić et K. Miatev, *Frühe Ikonen*, Wien - München, 1965.
- Einleitung et Griechenland dans K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radojčić, *Die Ikonen, Sinai, Griechenland und Jugoslavien*, Pawlak Verlag, Herrsching Ammersee (1976), 5 - 12, 63 - 84, 223 - 228.
- Mirjana Čorović - Ljubinković, *Les bois sculptés du Moyen Age dans les régions orientales de la Yougoslavie*, Beograd 1965 (en serbe avec résumé français).
- Hélène Counoupiotou - Manollessou, Γεράκι. Συντήρησις τοιχογραφιών, *Athens Annals of Archaeology*, IV, 2 (1971), 154 - 161.
- N. Firatli, Découverte d'une église byzantine à Sébaste de Phrygie, *Cahiers Archéol.* 19 (1969), 151 - 166.
- A. Grabar, Deux notes sur l'iconostase d'après les monuments de Yougoslavie, *ŽRBI*, 7 (1961), 13 - 17.
- *Sculptures byzantines de Constantinople I (IVe - Xe siècle)*, Paris, 1963.
- *Les revêtements en or et en argent des icones byzantines du Moyen Age*, Venise, 1973.
- *Les sculptures byzantines du Moyen Age. II (XIe - XIVe siècle)*, Paris, 1976.

- V. Lazarev, Trois fragments d'épistyle peintes et le templon byzantin, *ΔΧΑΕ*, pér. IV, 4 (1964), 117 - 143.
- C. Mango - E. J. W. Hawkins, The Hermitage of Neophytos and its Wall Paintings, *DOP*, 20 (1960), 160, 201, fig. 50 - 52.
- P. Miljković - Pepek, Novi Podaci o oltarskoj, *Žbornik za Likovne Umetnosti* 11 (1975), 219 - 231.
- A. Papageorgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosia, 1965.
- G. et M. Sotiriou, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, I, Planches, Athènes, 1956; II, Texte (en grec), Athènes, 1958 (dans notre texte le numéro qui accompagne la mention Sotiriou se réfère au numéro de la figure).
- J. Walter, The Origin of the Iconostasis, *Eastern Churches Review*, III, 3 (1971), 251 - 265.
- K. Weitzmann, Thirteenth Cent. Crusader Icons on Mount Sinai, *Art Bulletin*, 45 (1963), 181 ff.
- Fragments of an early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai, *ΔΧΑΕ*, pér. IV, 4 (1964), 1 - 23.
- Icon Painting in the Crusader Kingdom, *DOP*, 20 (1966), 50-83, fig. 1 - 68.
- Byzantine Miniature and Icon Painting in the Eleventh Century, *The Thirteenth Intern. Congr. of Byz. Studies*, Oxford 1966 (= K. Weitzmann, *Studies in Classical and Byz. Manuscript Illuminations*, Chicago 1971).
- Die byzant. Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwendung, *Festschrift für Karl Hermann Usener*, Marburg am Lahn, 1967, 11 - 20.
- Three Painted Crosses at Sinai, *Kunsthist. Forschungen Otto Pächt zu seinem 70. Geburtstag gewidmet*, 23 - 31, fig. 14.
- Byzantium and the West around the Year 1200, *The Year 1200: A Symposium*, publ. by the Metropolitan Museum of Art, 53 - 73, fig. 38.
- Un diptyque en ivoire du groupe de Romanos à l'Ermitage (en russe), *VV*, 32 (1971), 150, fig. 6.
- A group of early Twelfth-century Sinai Icons attributed to Cyprus, *Studies in memory of David Talbot Rice*, Edinburg, 1975, 47 - 65, fig. 18 - 25.
- Sinai dans K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radojčić, *Die Ikonen, Sinai, Griechenland und Jugoslawien*, Pawlak Verlag, Herrsching Ammersee (1976), 15 - 30, 219 - 223.
- Die Malerei des Halberstädter Schrankes und ihre Beziehung zum Osten, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 41 (1978), 258 - 281.

## PROVENANCE DES PHOTOGRAPHIES

Les photographies des planches XXXV. 3 et 4, XXXIX. 10, XL. 12 et XLVIII. 24 sont dues à M. Ph. Zachariou. Celles des planches XXXVI. 5 et 6, XXXVII. 7 et 8 ont été gentiment offertes par Mme H. Counoupiotou - Manolesou, épimélète des Antiquités Byzantines.

Les photographies des planches XLI. 15 et XLII. 16 proviennent des archives du Musée Byzantin (fond Sotiriou). Le dessin 2 est emprunté à l'étude de M. Miljković-Peppek, Une icône de la Communion des Apôtres, *Χαριστήριον εἰς Ἀ. Κ. Ὁρλάνδον*, III (1966), 395 - 409.

Les figures des planches XLV. 20, 21 et XLVI. 22 sont du Musée Byzantin. Les figures des planches XXXIV. 1 et 2, XLI. 14, XLIII. 17, XLIV. 18 et 19, XLVII. 23 et XLVIII. 25 sont de la Mission Hellenique au Sinaï.

La photographie de la planche XXXIX. 11 provient du Musée de l'Ermitage, Léninegrad. Les photographies des planches XXXVIII. 9 et XL. 13 sont de l'auteur.

## DISCUSSION

*Après la présentation du Rapport de M. Chatzidakis par lui même, le mercredi 8 septembre, M. D. Pallas a pris la parole pour lire le texte de l'intervention suivante :*

## SUR LE PROBLÈME DE L'ÉVOLUTION DU TEMPLON EN ICONOSTASE

Je voudrais faire quelques remarques sur le problème de l'évolution du templon en iconostase dont ont parlé en partie les rapporteurs précédents et surtout présenter quelques textes nouveaux concernant la question. Au lieu de discuter de points particuliers, je me permettrai de présenter un aspect nouveau sur ce problème, d'une manière systématique.

Les deux icônes bien connues du monastère de Haghios Neophytos en Chypre dont M. Chatzidakis a parlé constituent un point de départ pour une solution plausible de ce problème. Rappelons que ce sont les icônes du Christ et celle de la Vierge montées respectivement autrefois sur une hampe. On a considéré qu'elles seraient placées dans l'entrecolonnement du templon ou un peu derrière lui. Les images des saints titulaires représentés sur les faces occidentales des piliers du bēma, dans l'alignement du templon, dont M. Chatzidakis a parlé également, offrent un autre point, non de départ mais d'appui.

Il est connu qu'il faut discerner deux étapes dans l'histoire de l'icône. La première est celle qui remonte aux origines du culte chrétien et concerne les portraits du Christ et des divers autres personnages de l'église. Ce sont des portraits, d'un rôle simplement décoratif ou, si vous voulez, commémoratif, comme l'étaient p. ex. les effigies des philosophes anciens. La seconde étape concerne les icônes qui faisaient l'objet d'un culte dans l'édifice chrétien cultuel. Où y étaient-elles placées?

Par la Vie de Grégorios Sykéotis (6<sup>e</sup> - 7<sup>e</sup> siècle) nous sommes informés qu'une icône du Christ avait remplacé une croix dressée sur un podium appelé stavrodochos (σταυροδόχος), et située devant l'entrée du bēma. Donc à l'origine c'était la croix qui était vénérée dans le naos. C'est une tradition cultuelle qui survécut en Asie Mineure jusqu'aux temps de Michel Psellos<sup>1</sup>. Un tel stavrodochos a été trouvé en Géorgie; en Géorgie on rencontre, de nos jours encore, une croix dressée devant le tem-

1. Cf. D. I. Pallas, Une note sur la décoration de la Chapelle de Haghios Basileios de Sinasos, *Byzantion*, XLVIII (1978), 221 - 225.

plon, disons au milieu du naos. Je crois qu'une telle fonction était dévolue à la grande croix en bronze, publiée par M. Weitzmann, qui se trouvait dans le Katholikon du Monastère de Sinai. Quelques miniatures nous transmettent une tradition culturelle avec une croix dressée sur l'ambon. C'est à peu près la même chose. En Occident la vieille tradition de la croix vénérée au milieu de l'église a évolué avec l'apparition de "la croix sur l'autel" (Kreuzaltar) des églises-porches (Westwerk) romanes, puis du Crucifix monumental suspendu au plafond des églises romanes et postérieures. Tous ces cas tirent leurs origines de la tradition culturelle de Jérusalem (du Golgotha). Il est utile d'ajouter que dans l'église de St Riquiert, à Centula (commencement du IX<sup>e</sup> siècle) en relation liturgique avec la croix sur l'autel — au milieu du naos — se trouvaient des icônes de la Nativité, de la Passion (du Crucifiement), de la Résurrection et de l'Ascension en mosaïque et en d'autres matériaux somptueux.

L'icône du Christ dressée sur le stavrodochos, dont parle la Vie de Grégorios Sykéotis, au moyen d'une hampe bien sûr, rappelle les signa des empereurs romains avec leurs effigies. La forme de ces signa, jusqu' à l'époque — disons — de Justinien, nous est transmise par le Codex Rossanensis (dans la scène du Christ jugé par Pilate). La vénération, la προσκύνησις, de l'icône de Jésus-Christ — de la δεσποτικῆς εἰκόνης — dans l'église est un transfert du culte de l'empereur au culte du δεσπότης Χριστός, du Χριστὸς βασιλεύς; culte du "génie" (genius) de l'empereur, puis de la personne du Christ, par l'intermédiaire de leurs images. Ainsi l'image culturelle du Christ devait avoir la forme de l'image de l'empereur: la forme d'un signum. Et c'est précisément le mot σῖγνον dont on fait usage, comme un terme technique, quand on parle d'un palladion, comme celui de la Éléousa, du célèbre monastère du même nom à Constantinople. On doit l'interpréter comme une icône dressée sur une hampe. C'est le cas des icônes du monastère de Haghios Neophytos en Chypre qui ont la forme d'un signon. C'est aussi le cas des icônes bilatérales dressées sur une hampe.

La place de l'icône-signon du Christ devait être devant la porte du sanctuaire de l'église, d'après la Vie de Grégorios Sykéotis, ou, au contraire, à l'Ouest, derrière l'ambon — dans les églises munies d'un ambon élevé sur l'axe du naos. C'est le cas de Sainte — Sophie de Constantinople, comme on peut le conclure de la prière intitulée ὁπισθάμβωνος εὐχή, c.à.d. prière récitée derrière l'ambon et qui commence par les mots: Ὁ εὐλογῶν τοὺς εὐλογοῦντας σε, Κύριε. C'est une prière adressée à Jésus Christ, à savoir récitée devant une icône du Christ à la fin de la liturgie, pen-

dant le licenciement du peuple et qui aujourd' hui est prononcée par le prêtre en dehors du bēma et parfois même au milieu du naos. La prière récitée derrière l'ambon présume une icône du Christ à cet endroit; à une époque plus récente que la rédaction de cette prière opisthamvonos — car il y en a plusieurs telles prières récitées derrière l'ambon — il y avait en cet endroit plusieurs icônes. C'est ce qui résulte d'une rubrique du Cod. Haghioy Taphou 607 (XIV<sup>e</sup> siècle) concernant la liturgie à Sainte-Sophie: au commencement de la liturgie pendant la procession solennelle du patriarche du narthex vers le sanctuaire, le patriarche se prosternait d'abord devant ces icônes se trouvant derrière l'ambon — à savoir devant l'ambon pour qui s'avancait du narthex — et ensuite il entrait dans le bēma par la soléa.

De l' Ἀντιρρητικὸς bien connu du patriarche Niképhoros on déduit que dans les églises il y avait plusieurs icônes — et pas seulement des icônes du Christ — dressées non sur des podia particuliers, mais sur les petits piliers de marbre appartenant à la clôture de la soléa. En tout cas l' ἀναστήλωσις des icônes après l'iconoclasme ne signifie pas autre chose que l'érection des icônes sur leurs bases, leurs podia, comme des stèles redressées sur leurs bases (d'où l'icône s'appelle στηλογραφία et l'action de peindre une icône στηλογραφεῖν). Mais au surplus; dans le "horos" du Concile II de Nicée (787) il est prescrit, comme tradition ancienne, de dresser les icônes tout près d'une croix; "Ὅριζομεν σὺν ἀκριβείᾳ πάσῃ καὶ ἐμμελείᾳ παραπλησίως τῷ τύπῳ τοῦ τιμίου καὶ ζωοποιοῦ σταυροῦ ἀνατίθεσθαι τὰς σεπτὰς καὶ ἁγίας εἰκόνας. . . ἐν ταῖς ἁγίαις τοῦ Θεοῦ ἐκκλησίαις." C'est précisément ce que nous voyons dans l'église de Saint Néophyte à Chypre: une grande croix était dressée sur un piédestal accolé à la paroi sud du naos; les deux icônes munies de hampes, à savoir les icônes du Christ et de la Vierge dont nous avons parlé, devaient avoir leurs places aux deux côtés de la croix. Et c'est précisément ce qui est attesté par Makarios métropolite de Philadelphie au XIV<sup>e</sup> siècle: Καὶ διὰ τοῦτο ἡ ἐκκλησία. . . τὰς στηλογραφίας τιμᾷ· καὶ καθορῶμεν αὐτὴν — c.à.d. l'église — μέσον ἔχουσιν τὸ τῆς ζωῆς ξύλον, τὴν ἄχραντον τοῦ Σωτῆρος εἰκόνα καὶ τῆς. . . Θεομήτορος. Il s'agit d'une tradition archaïque en Asie Mineure aussi, demeurée vivante jusqu'au XIV<sup>e</sup> siècle. La stau-rothèque bien connue à Sancta Sanctorum de Latran, ayant les bustes du Christ et de la Vierge aux deux côtés de la croix, offre un reflet de cette tradition. Ainsi est établi un ensemble de références très importantes concernant les icônes cultuelles dans le naos.

Comme terme technique pour désigner le piédestal de ces icônes-signa on rencontre les mots εἰκονοστάσιον (comme un appareil portatif) ou

δεσποτικὸν στασίδιον (δεσποτικόν: dans le sens que ce stasidion, le piédestal, appartenait à l'icone du Jésus Christ, despote ou basileus) et πόδας (simplement piédestal). L'iconographie nous offre plusieurs exemples de ces piédestaux.

Dans le monastère de Kykkos à Chypre les δεσποτικὰ στασίδια avaient leurs places dans le naos près de l'entrée du sanctuaire; mais en supprimant les stasidia on a accroché les icones sur le temple: Καὶ λαβὼν τὰς ἁγίας εἰκόνας ἐκ τῶν ἰδίων στασιδίων ὑπέθηκεν αὐτάς ἄνωθεν, ὡς κεῖνται μέχρι τῆς σήμερον ἐν τῷ τέμπλῳ. Ces icones dans le naos du monastère de Kykkos étaient au nombre de deux: une du Christ et une autre divisée en deux zones: une zone avec l'image de la Vierge et l'autre avec celle de la Sainte Trinité — c.à.d. la Philoxénie d'Abraham — à qui l'église était dédiée. Au monastère de Kykkos nous avons ainsi deux idées relatives aux icones: 1) L'idée de la vénération du Christ et de la Vierge; et 2) l'idée de l'adoration du saint éponyme du naos (à qui l'église est dédiée). Le testament du peintre crétois Anghelos Akotantos (1436) nous apprend que pendant les grandes fêtes, comme l'étaient celle de Noël et de Pâques, on dressait l'icone soit de la Nativité soit de l'Anastasis au milieu du naos sur une hampe. Il résulte ainsi une troisième idée concernant l'adoration des icones: l'adoration de l'icone commémorative de la fête célébrée dans l'église; et il est aussi attesté que ces icones étaient exposées à la vénération sur une hampe. Dans l'église de St Riquiert les quatre icones des grandes fêtes, à savoir de la Nativité, du Crucifiement, de la Résurrection et de l'Ascension exposées toutes les quatre à la vénération en relation liturgique avec "la croix sur l'autel" montrent leur dépendance du culte palestinien; elles représentent les images adorées dans les grands lieux de culte en Palestine, à savoir Bethléhem (Nativité), Jérusalem (la Passion et la Résurrection) et Eleôna (Ascension), objets d'adoration aux grands sanctuaires qui s'y étaient. C'est pour relier la tradition représentée par le testament crétois du XIV<sup>e</sup> siècle mentionné plus haut avec les usages plus reculés, que j'ai mentionné l'ordonnance de l'église romane à France par rapport aux images qui y étaient vénérées. Cela permet également de rétablir une parenté de formes entre les icones du Christ et celle de la Vierge dressées sur une hampe, l'icone du saint ou de la fête titulaire de l'église et l'icone de la fête d'après le calendrier, dressées elles aussi sur des hampes.

Ce qui est établi par les exemples dont nous avons parlé, c.à.d. les icones de St-Neophytos et de Kykkos en Chypre d'une part et le texte de Akotantos d'autre part, se retrouve sur un autre groupe parmi les icones-signa, à savoir les icones bilatérales ayant les mêmes sujets.



Un groupe avec les images du Christ (r) et de la Vierge (v), un autre groupe avec l'image du patron de l'église sur l'une de leurs deux faces, et un troisième groupe ayant un sujet concernant une fête.

Comme équivalent du premier groupe des icônes bilatérales du type de signa, se présente une série de diptyques représentant le Christ et la Vierge. C'est un tel diptyque qu'adore le patriarche de Constantinople pendant le *καρπὸς* dans le rite patriarcal d'aujourd'hui, à la place de ce qui est prescrit par la rubrique du manuscrit Haghioi Taphou 607. Or, si on transfère les sujets rencontrés par catégories sur les icônes-signa, dont nous avons parlé, sur — ou dans — un templon, on obtiendra un programme analogue de ce qui se rencontre à Nerezi, etc. Voilà selon nous la façon dont s'est constitué le programme iconographique du templon. D'après l'information offerte par le texte qui concerne les icônes du monastère de Kykkos on peut conclure que la transformation du templon en iconostase a commencé sous les premiers Commènes.

Les conséquences de l'interprétation présentée sont évidentes tant en ce qui concerne l'histoire du programme iconographique du templon que pour l'interprétation de ces curieuses icônes-signa<sup>1</sup>.

D. I. PALLAS

1. Les idées exposées dans cette intervention sont traitées amplement dans une étude spéciale concernant les icônes dans le mobilier des églises: leur apparition, leurs formes, leurs places, leurs sujets et la composition du programme iconographique dans l'iconostase.



TANIA VELMANS

*RAYONNEMENT DE L' ICONE AU XII<sup>e</sup> ET AU DÉBUT  
DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE*



## RAYONNEMENT DE L'ICONE AU XII<sup>e</sup> ET AU DÉBUT DU XIII<sup>e</sup> SIÈCLE

**Tania Velmans / Paris**

*(PL. XLIX - LIX)*

Grâce à la découverte de nombreuses icônes du XII<sup>e</sup> et du début du XIII<sup>e</sup> siècle au Mont Sinaï (G. et M. Sotiriou, K. Weitzmann), à Chypre (C. Mango, E. J. W. Hawkins, A. Papageorgiou), en Grèce (M. Chatzidakis, A. Xyngopoulos) et aux travaux de nettoyage et de restauration suivis d'études en URSS (M. Alpatoff, V. Lazarev et beaucoup d'autres) il est possible, aujourd'hui, de jeter un regard neuf sur l'essor de l'icône à l'époque envisagée.

Le rayonnement de l'icône au XII<sup>e</sup> et au début du XIII<sup>e</sup> siècle, comme phénomène en soi, nous a semblé, en effet, suffisamment important pour lui consacrer ce rapport. Il ne sera donc question ici ni des différents centres artistiques que l'on commence à discerner à l'époque, ni des questions de dates sur lesquelles existent encore bon nombre d'incertitudes et de désaccords. Nous n'aborderons pas davantage l'évolution de l'iconographie et du style dans les images mobiles du XII<sup>e</sup> siècle. Ces problèmes sont d'ailleurs liés, puisque l'impossibilité d'obtenir des dates sûres pour la plupart des icônes actuellement conservées, ne permet pas d'établir, avec une précision plus grande que cela n'a déjà été fait, le processus d'évolution de cette catégorie d'œuvres.

Dès que l'on aborde l'étude des icônes du XII<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle, quelques faits saillants s'imposent à l'esprit: 1) le nombre des icônes conservées de cette période est très inférieur à celui que nous a laissé l'époque des Paléologues, mais nettement supérieur par rapport à celui du XI<sup>e</sup> siècle; 2) la grande partie des images mobiles du XII<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècle dont on dispose aujourd'hui se trouve au Mont Sinaï et en Russie, alors que celles que l'on connaît actuellement dans les Balkans sont beaucoup moins nombreuses; 3) en intégrant des images mobiles dans sa structure, le templon commence à devenir iconostase; 4) pour la première fois, et parallèlement à leur apparition dans la peinture murale, des valeurs affectives se font jour dans la peinture de chevalet (fin

XIIe - XIIIe s.); 5) l'icone connaît un essor jamais atteint auparavant; 6) un rapport précis et complémentaire s'établit entre l'image mobile et la décoration pariétale à l'intérieur des édifices cultuels; 7) le classement des peintures de chevalet de l'époque selon leur sujet, leur fonction et leur emplacement en plusieurs groupes et catégories pourrait permettre de se rendre compte du degré de l'enrichissement thématique et fonctionnel de ces images; 8) objets mobiles par excellence, les icones ont joué un rôle important dans l'expansion de la culture byzantine en pays slaves, caucasiens et jusqu'en Italie.

Les deux premières observations exprimées plus haut se passent de commentaires. La troisième fait partie du sujet que traitera, à ce congrès, M. Chatzidakis. La quatrième (valeurs affectives), déjà esquissée par M. Chatzidakis en 1959 et développée plus tard par M. Weitzmann<sup>1</sup>, sera traitée par moi-même ailleurs. Je commencerai donc cet examen rapide par la cinquième observation.

#### ESSOR DE L'IMAGE MOBILE

Comme on le sait, pendant la première vague de l'expansion de l'icone (VIe - VIIe s.), l'administration de l'église et les théologiens ne sont pas intervenus pour favoriser le culte des images qui devait son succès aux croyances répandues dans de larges couches de la population depuis une haute époque<sup>2</sup>. L'iconoclasme força l'attention des théologiens et du clergé qui formulèrent alors, pour la première fois<sup>3</sup>, une doctrine de l'image et du culte des icones<sup>4</sup>. A l'issue de la crise, on commença à

1. M. Chatzidakis, *L'icone byzantine, Saggi e memorie di storia dell'arte*, Venise, 1959, 11 - 40; K. Weitzmann, *Byzantium and the West around the year 1200, The Year 1200; A Symposium*, New-York, 61.

2. Sur la pratique des images durant la période pré-iconoclaste, voir A. Grabar, *Christian Iconography, a study at its origins*, Princeton, 1968, 60, sq. surtout 83 - 86; *id.*, *Martyrium*, II, Paris, 1946, 43, sq.; en s'appuyant sur les textes, E. Kitzinger, (The cult of images in the age before iconoclasm, *DOP*, 8 (1954), 85 - 150, surtout 85 - 89) a insisté sur le fait que le rejet des images était une sorte de tentation constante dans l'église byzantine, jusqu'à l'issue triomphante de la crise iconoclaste; des oppositions encore plus fortes ont existé dans les parties orientales du monde byzantin (cf. S. Der Nersessian, Une apologie des images du Ve siècle, *Byzantion*, 17, (1944 - 45), 58 - 87).

3. Seul, saint Jean Damascène avait parlé du culte des images avant la crise iconoclaste (fin VIIe s.), dans trois sermons célèbres (cf. Migne, *PG*, 94, 1232 - 1420).

4. Sur ces théories: A. Grabar, *L'iconoclasme byzantin*, Paris, 1957, 183, sq., Kitzinger, *The cult. . .*, 135, sq., 141 - 143.

appliquer les nouvelles théories, à en mesurer les conséquences, mais toujours avec une extrême prudence. D'une part l'iconoclasme était encore vivace dans certaines régions de l'empire; de l'autre, l'Église n'était pas habituée à tenir compte des images et à les faire participer activement au culte<sup>5</sup>. Ce n'est que progressivement, et à mesure que les positions de l'orthodoxie s'affermirent au milieu de nombreuses hérésies, dans le courant du Xe siècle, que l'Église s'empara de l'icone comme d'une bannière, capable de servir, bien mieux que les textes, son idéologie. Au même moment, la culture byzantine connût une importante expansion grâce à ses missions de christianisation successives, en Bulgarie (863) et en Serbie (date indéterminée) d'abord, en Russie ensuite (988). L'icone était devenue, avec les évangélistes, les psautiers, les synaxaires et autres textes sacrés ou hagiographiques grecs, l'objet d'exportation courant, capable d'assurer au loin l'implantation de la pensée chrétienne.

Ainsi, dans la seconde moitié du XIe siècle, on observe l'apparition d'un nombre considérable de représentations d'images mobiles, dans les miniatures. Elles sont figurées avec un soin et des détails nouveaux<sup>6</sup>. Le Psautier Brit. Mus. Add. 19.352, exécuté en 1066, au monastère du Studios à Constantinople, nous en montre une vingtaine<sup>7</sup>. Il s'agit chaque fois d'un tableau qui figure le Christ ou la Vierge. Leur image est enfermée dans un cadre rectangulaire pourvu d'un anneau accroché à un clou (pl. XLIX. 1). Elle est généralement placée devant David ou un autre personnage en prière. Dans ce même manuscrit, le fol. 117 montre encore saint Étienne le Nouveau tenant un diptyque avec les images du Christ et de la Vierge<sup>8</sup>.

5. Voir la bibliographie et le résumé des publications sur les survivances de l'iconoclasme après 843 et les Synodes de la fin du IXe siècle, qui avaient traité à nouveau du culte des icônes, de même que la bibliographie consacrée au problème des hérésies iconophobes des Pauliciens et des Bogomiles chez G. Ostrogorsky, *Geschichte des byzantinischen Staates*, 3e édit., Munich, 1963, 176 - 177.

6. Il s'agit surtout des cadres, des clous et des anneaux, grâce auxquels on souligne le caractère particulier des icônes. Dans les miniatures plus anciennes et notamment, le Psautier Pantocrator 61, le Paris. Gr. 20, le Bristol (cf. S. Dufrenne, *Illustration des Psautiers grecs du moyen âge*, I, Paris 1966, fol. 93 v, 114, 128, 3 v, 115) et, en grande partie dans le Psautier Chludov, les personnages en prière s'adressent à des *imagines clipeatae*; seuls, sur deux folios du Psautier Chludov (65 et 86 v), on a figuré des icônes (cf. A. Grabar, Quelques notes sur les psautiers illustrés byzantins du IXe siècle, *CA*, 15 (1965), 63).

7. Cf. S. Der Nersessian, *L'illustration des Psautiers grecs du moyen âge*, II, Paris, 1970, fol. 3, 3 v, 5 v, 7 v, 10 v, 12 v, 14 v, 15, 20 v, 27 v, 73, 94, 106, 115 v, 125 v, 145 v, 153, 172, 198, 196 v, 199, 200.

8. Ici aussi, le diptyque que tient saint Étienne le Nouveau, remplace des *imagines*

Les miniatures qui suivent chronologiquement celles du Psautier du Brit. Mus. de 1066 appartiennent à l'illustration d'un manuscrit constantinopolitain du XII<sup>e</sup> siècle, le recueil des sermons de saint Jean Climaque, Sinait. gr. 418 (fol. 269). Derrière des moines en prières, de part et d'autre d'un ciborium, deux icônes symétriques du Christ et de la Vierge sont fixées au mur par un clou<sup>9</sup>. Cette image illustre l'usage ancien de fixer les icônes du Christ et de la Vierge sur les murs qui flanquaient l'entrée du choeur, à la hauteur où, plus tard, on installera l'iconostase. Elles reflètent déjà l'attitude qu'auront le Christ et la Vierge sur les icônes de l'iconostase; vue de face, la figure du Christ est soumise à une stricte symétrie; Marie, tournée vers lui, fait le geste de la prière. Les miniatures postérieures maintiendront les représentations d'icônes dans des scènes illustrant la prière, comme on le voit dans le Psautier Tomić<sup>10</sup> et dans les illustrations de l'Hymne Acathiste<sup>11</sup>.

Il faudrait encore mentionner ici, le cas d'une icône reproduite dans un manuscrit qui pourrait correspondre à une image mobile actuellement conservée ou à une de ses répliques perdue. Il s'agit de l'icône bilatérale trouvée à la cathédrale de la Dormition à Moscou (actuellement à la Galerie Tretjakov), mais de provenance novgorodienne<sup>12</sup>, qui montre la Sainte Face sur l'avvers et l'Exaltation de la Croix sur le revers (pl. LIII. 13). Sur cette dernière représentation figure une croix avec la cou-

*clipeatae* portées par des personnages dans d'autres manuscrits un peu plus anciens, tel que le Ménologe de Basile II (976 - 1025), par exemple (cf. Grabar, *L'iconoclasmé*... , 102, fig. 141); voir l'influence de telles images en Occident et une bonne photographie agrandie chez O. Pächt, *The Avignon Diptych, Essays in Honor of Erwin Panofsky*, New York, 1961, 402 - 417, fig. 2 et 11.

9. Cf. J. R. Martin, *The Illustration of the Heavenly Ladder of John Climacus*, Princeton, 1954, pl. LXXVI, fig. 213, fol. 269; A. Grabar, Deux notes sur l'histoire de l'iconostase d'après des monuments en Yougoslavie, *L'art de la fin de l'Antiquité et du moyen âge*, Paris, 1968, II, 409; III, pl. 106d.

10. Comme dans le Psautier Hamilton, l'icône occupe ici le centre de la composition; pour cette illustration du psaume 58, on représente tout un office avec des cierges allumés, des chantres, des moines et des enfants de choeur (Cf. N.V. Štepina, *Bolgarskaja miniatjura XIV veka*, Moscou, 1963, pl. XLI.

11. Voir note 28.

12. Cf. V. Antonova et N. Mneva, *Katalog drevnerusskoj živopisi*, Moscou, 1963, I, 66 - 68, fig. 26, 27; description, reproduction et bibliographie; l'icône est attribuée à l'école de Vladimir-Suzdal. V. Lazarev a montré depuis, que cette attribution est fautive en raison d'une inscription qui accompagne l'image et se distingue par des caractéristiques typiques pour les textes de Novgorod (cf. V. Lazarev, *Regard sur la Russie pré-mongole, Cahiers de Civilisation médiévale*, XVII<sup>e</sup> an., no 2, Avril - Juin, 1974, 99.



ronne d'épines, flanquée par deux anges aux mains couvertes et tenant les instruments de la Passion. A leurs côtés apparaissent des personnifications du soleil et de la lune. Plus haut, deux petits chérubins flamboyants, couverts d'yeux, tiennent des rhipidia et deux séraphins à six ailes sont figurés à leurs côtés. Les sujets des deux faces de cette icône semblent avoir été fondus en un seul, sur la miniature du manuscrit novgorodien dit "Le prologue de Zacharie" (1262), au Musée historique de Moscou (Chloud. 187)<sup>13</sup>. Au centre de cette image, on voit une icône de la Sainte Face (le sujet de l'avvers de l'icône de Moscou), flanquée par deux anges aux mains couvertes (le sujet du revers, puisque la Sainte Face et la croix sont des images synonymes et se couvrent mutuellement).

Rappelons exceptionnellement, une image plus tardive, le frontispice du psautier Hamilton, où une famille byzantine est agenouillée au pied de l'icône de la Vierge Hodighitria. Les détails surprenants par la minutie de l'observation "réaliste" (cadre en bois sur lequel est placée l'icône, ciborium lui servant d'écrin etc.)<sup>14</sup> montrent, non seulement qu'on les jugeait importants pour la miniature, mais aussi à quel point la vénération croissante des icônes suscitait, au XIII<sup>e</sup> ou au XIV<sup>e</sup> siècle, tout un environnement particulier pour les plus estimées d'entre elles.

Des représentations d'icônes figurent également sur des images mobiles à l'époque envisagée. Une icône du XII<sup>e</sup> siècle du Mont Sinaï<sup>15</sup> (49 × 36 cm.) montre ainsi, dans sa partie supérieure, cinq types bien connus d'icônes miraculeuses de la Vierge: Éléousa, Hodighitria, Plaitéra ou Blacherniotissa, Haghiosoritissa et Chimeuti (pl. XLIX. 2); plus bas, apparaissent, en quatre rangs, de petites scènes du cycle des miracles du Christ; sur les deux dernières bandes horizontales de l'image s'alignent des scènes des cycles de la Passion et des Grandes Fêtes<sup>16</sup>. Que signifie cette étrange association entre les représentations d'icônes thaumaturges et les cycles énumérés, dont celui des Miracles du Christ est nettement le plus important? Cette icône nous éclaire, non seulement

13. Cf. *ibid.*, 100, fig. 3; *id.*, *Russkaja srednevekovaja živopis*, Moscou, 1970, 104.

14. Description détaillée, étude et reproduction chez A. Grabar, *L'iconoclisme byzantin*, Paris, 1957, 202, fig. 1 qui date la miniature du XIII<sup>e</sup> siècle. Voir aussi H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970, pl. I, fig. 1, qui date la miniature du XIV<sup>e</sup> siècle (p. 6).

15. Cf. G. et M. Sotiriou, *Icones du Mont Sinaï*, I et II, Athènes, 1956: I, 146 - 148; II, 125 - 128.

16. Sur le choix des scènes illustrant les cycles de la Passion et des Grandes Fêtes, voir K. Weitzmann, *Byzantine Miniature and Icon painting in the Eleventh Century*, *Proceedings of the XIIIth International Congress of Byzantine Studies*, Oxford, 1966, Londres, 1967, 220, pl. 36.

sur l'importance grandissante de l'image mobile aux alentours du XII<sup>e</sup> siècle, mais aussi sur la mentalité des Byzantins de ce temps, capables d'identifier inconsciemment la Théotocos à ses images thaumaturges. Aucune légende n'attribuait des miracles à Marie. Mais à partir de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, l'on assiste aussi bien à un développement du culte marial<sup>17</sup>, qu'à un attachement grandissant aux icônes, ce qui explique le désir d'associer à la Vierge l'idée d'un pouvoir thaumaturge: l'iconographie de notre image, correspond à ces nouveaux besoins. Ainsi, on ne se contente pas d'y figurer des icônes miraculeuses de la Vierge, mais elles sont reliées au cycle des Miracles du Christ. Autrement dit: si la Vierge n'a pas fait de miracles de son vivant, elle en réalise constamment à travers ses icônes, où s'incarnent ses pouvoirs divins. Bien qu'exceptionnelle, cette peinture n'est pas un exemple unique d'une "icône dans l'icône". La formule semble, au contraire, admise au XII<sup>e</sup> siècle. Aussi, pour représenter un saint en prière, on n'hésite pas à remplacer la Vierge par son icône, comme c'est le cas sur celle du Mont Sinaï figurant saint Euthyme (63×41 cm., XII<sup>e</sup> s.)<sup>18</sup>.

Des témoignages d'un autre genre confirment l'essor des images mobiles à Byzance aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles et rappellent leur succès hors de l'empire. Des textes de cette époque traitent d'icônes célèbres, comme s'il s'agissait d'individus. Ce sont des espèces de "biographies" qui racontent les pérégrinations de l'icône de la Vierge de Vladimir<sup>19</sup> et de

17. Un nombre frappant de miniatures consacrées à la Vierge, dans le recueil des homélies du moine Jacques de Kokkinovaphos (XII<sup>e</sup> s.), dont on possède deux exemplaires illustrés, le Parisinus graecus 1208 et le Vaticanus 1162, reflètent l'expansion de ce culte. Parmi d'autres images nouvellement apparues dans ce recueil, il y a le cycle des préfigurations bibliques de Marie qui devait connaître un si grand succès par la suite. Bien entendu, ces images illustrent des sermons sur la Vierge. Mais il est significatif que Kokkinovaphos soit le premier à utiliser un aussi large répertoire de ces préfigurations, depuis longtemps citées dans les textes (cf. Migne, *PG*, 127, col. 544 - 700). Ses prédécesseurs, dont saint Jean Chrysostome (cf. Migne, *PG*, 96, 3 col. 649 B et C) et André de Crète (cf. *ibid.*, 97, col. 868) sont beaucoup plus modérés dans l'application typologique de ce symbolisme vétotestamentaire consacré à Marie. Il faut se rappeler, d'autre part, qu'au XIII<sup>e</sup> siècle, le culte de Marie aura suffisamment progressé pour que le besoin de nouvelles fêtes et glorifications de la Vierge se fasse sentir. Ainsi, un peu plus tard, un miracle dont l'empereur Andronic II (1282 - 1328) dira avoir bénéficié, sera le prétexte pour la création du "mois marial" en 1297 (cf. V. Grummel, *Le mois de Marie des Byzantins*, *EO*, 31 (1922), 257 - 269).

18. Cf. K. Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Mijatev, S. Radojčić, *Frühe Ikonen*, Vienne et Munich, 1965, pl. 24.

19. Voir la bibliographie sur cette icône célèbre chez Antonova et Mneva, *Katalog*. . . 61 - 63.

celle de la Sainte Face de Laon<sup>20</sup>. L'histoire de l'une se trouve dans deux chroniques russes, connues sous les noms de "Ipatievskaja" et de "Lavrentievskaja"<sup>21</sup>, celle de l'autre, dans une lettre, du futur pape Urbain IV aux nonnes de Montreuil<sup>22</sup>. Les deux chroniques russes sont particulièrement précieuses, parce qu'elles nous renseignent sur le rôle qu'a pu jouer, en pays slave, une icône constantinopolitaine.

De leur côté, les biographies des Nemanjides, nous apprennent à quel point les souverains serbes du début du XIII<sup>e</sup> siècle étaient désireux de faire venir de Constantinople ou de Thessalonique des icônes exécutées dans des ateliers renommés<sup>23</sup>. Ce désir concerne sans doute tous les pays slaves qui, pour des raisons religieuses, dynastiques et de prestige, cherchaient à posséder ce que l'on faisait de plus facilement transportable dans les grands centres artistiques de l'empire.

#### INTÉGRATION DE L'ICONE DANS LE DÉCOR PARIÉTAL

Le rayonnement et la vénération toute particulière que connaissent les icônes miraculeuses et le culte qu'on leur voua a également laissé des traces dans la peinture monumentale, où l'on voit apparaître des sujets et des détails iconographiques nouveaux. Citons d'abord quelques initiatives isolées, mais qui auront de l'avenir. Ainsi, la peinture murale suit les innovations déjà observées dans la miniature et montre saint Étienne le Nouveau avec une icône dans la main<sup>24</sup>, faisant allusion au récit de sa vie; cette iconographie se répandra à l'époque suivante. Au XIII<sup>e</sup> siècle, deux autres images, respectivement à l'église de la Mère de Dieu à Studenica<sup>25</sup> et à Sopočani<sup>26</sup> illustrent la translation des reliques

20. Cf. A. Grabar, *La sainte Face de Laon*, Prague, 1930, 8, sq., avec la bibliographie antérieure.

21. Cf. *Polnoje sobranije russkikh Letopisej*, no. 1, 148; A. I. Anisimov, *Our Lady of Vladimir*, Prague, 1928, 11.

22. Cf. Grabar, *La Sainte Face*. . . , 15.

23. Cf. L. Mirković, *Die Ikonen der griechischen Mahler in Jugoslavien*, *Actes du IX<sup>e</sup> Congrès des études byzantines*, 1953, I, 301 - 328.

24. Cf. C. Mango et E.J.W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, *DOP*, 20 (1966), 156 - 157, fig. 41.

25. Cf. S. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei vom 12 Jh. bis zum Jahre 1459*, *JÖBG*, 5 (1956), 61 - 83, 65 - 66; M. Kašanin, V. Korać, D. Tasić, M. Šakota, *Studenica*, Belgrade, 1968, 19; G. Millet et A. Frolov, *La peinture murale en Yougoslavie*, I, 1954, pl. 44, 1.

26. Cf. R. Hamann-Mac Lean et H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien*, Giessen, 1963, fig. 132; V. Djurić, *Sopočani*, Belgrade, 1963, 137; Millet et Frolov, *op. cit.*, II, 1957, pl. 43, 2.

de saint Siméon Nemanja du Mont Athos, où il était mort, à l'église de la Mère de Dieu à Studenica où il fut enterré; au centre de la composition, une très grande icône de la Vierge est portée par le clergé. Comme l'affirme le texte du rouleau déployé que tient Marie, il s'agit d'une Vierge médiatrice<sup>27</sup>, un type qui est évidemment particulièrement indiqué pour accompagner le corps d'un trépassé. Trois icônes semblables de la Vierge, celle de Spolète, celle du Mont Sinaï et celle de Vladimir (cf. *infra*) sont actuellement conservées. Au XIV<sup>e</sup> siècle, le culte de la Vierge, à travers la vénération de son icône en présence du haut clergé et d'un empereur ou d'un roi, sera le sujet des deux dernières images d'un cycle dont toute l'illustration était à inventer: l'hymne Acathiste<sup>28</sup>.

Les images d'icônes mentionnées plus haut, ont un caractère épisodique et narratif. Elles ne changent en rien l'organisation propre du décor monumental. Mais voici des faits plus importants, qui entraînent une véritable intégration de l'icône dans le décor pariétal des églises, à partir du XII<sup>e</sup> siècle. A Bačkovo, l'abside de l'église ossuaire est décorée d'icônes suspendues à des clous qui figurent des saints évêques en buste<sup>29</sup>. On trouve la même iconographie dans l'abside (1218) et dans la chapelle de la tour (1235) à Žiča<sup>30</sup> (pl. XLIX. 2). Des saints évêques en buste, groupés par deux dans le même cadre et suspendus par un anneau et deux clous apparaissent également dans la voûte de la prothèse et du diaconicon à l'église de la Vierge-Source-de-Vie à Samari<sup>31</sup>. C'est là une version provinciale et mal comprise de ce que l'on voit à Bačkovo, puisque, d'une part, la voûte n'était pas un lieu où l'on pouvait suspendre

27. On y lisait les mots "...accepte la prière d'intercession de ta mère" (cf. Radojčić, *Die serbische Ikonenmalerei...*, 65. Ces inscriptions ont beaucoup souffert (cf. D. Winfield, *Four Historical Compositions from the Mediaeval Kingdom of Serbia, Byzantinoslavica*, 19 (1958), 251 - 278), mais elles ont été lues lorsqu'elles étaient encore en meilleur état par N. L. Okunev (Arilje, *Seminarium Kondakovianum* 8 (1936), 234) et S. Radojčić (voir *supra*).

28. Cf. E. Wellesz, *The "Akathistos"*, A study in Byzantine Hymnography, *DOP*, 19 - 20 (1956), 141 - 174; de nombreux exemples chez T. Velmans, Une illustration inédite de l'Acathiste et l'iconographie des hymnes liturgiques à Byzance, *CA*, 22 (1972), 131 - 165, et chez G. Babić, L'iconographie constantinopolitaine de l'Acathiste de la Vierge à Cosia, Valachie, *Žbornik Radova...*, no. 14 - 15, 1973.

29. Cf. A. Grabar, *La peinture religieuse en Bulgarie*, Paris, 1928, 59. De bonnes reproductions chez V. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Torino, fig. 346, 351.


30. Cf. Millet et Frolow, *op. cit.*, I, 1954, pl. 50,1; M. Kašanin, Dj. Bošković, P. Mijović, *Žiča*, Belgrade, 1969, 125 - 129.

31. H. Grigoriadou-Cabagnols, Le décor peint de l'église de Samari en Messénie, *CA*, 20 (1970), 177 - 196, surtout 185 et fig. 6.

des icônes et que de l'autre, on ne connaît pas de type d'icônes figurant deux portraits en buste d'évêques côte à côte<sup>32</sup>. Une autre version provinciale de ce thème (non pas par l'iconographie, mais par le style) est à noter à l'église de Khé, en Géorgie (XIIIe s.)<sup>33</sup>, où des saints évêques en buste, dans de larges cadres ornements<sup>34</sup>, décorent le premier registre de l'abside (pl. L. 4). La même iconographie, au même emplacement (seulement sans ornementation des cadres) apparaît à l'église de Nezgun (XIIe s.), en Géorgie (observations personnelles). Enfin, des saints, dans des cadres suspendus à un clou, existent également à Djurdjevi Stupovi, dans le passage menant du narthex au carré central<sup>35</sup>. Mais qu'il s'agisse de types métropolitains ou provinciaux de ce thème iconographique, il semble bien que l'on reproduisait ainsi un usage réel : celui d'accrocher des portraits de saints évêques — dans l'hémicycle de l'abside. De très belles icônes de saints évêques qui auraient pu être suspendues dans une abside sont d'ailleurs conservées ; citons celle de Grégoire de Thaumaturge (XIIe s.) au Musée de l'Ermitage<sup>36</sup>, ou celle

32. Cependant, des emplacements analogues, peu commodes pour y suspendre des icônes, apparaissent dans deux grandes églises de style savant et appartenant à des centres artistiques de première importance. Il s'agit des représentations qui se trouvent dans le chœur Sud-Ouest de Sainte-Sophie (1042 - 1046) et sur l'arc triomphal de l'église Saint-Cyril (XIIe s.) à Kiev (observations personnelles).

33. J'ai pu voir cette église encore inédite au cours d'un récent voyage en Géorgie. Sa datation est difficile pour deux raisons : il s'agit d'un art provincial, presque folklorique et les fresques sont mal éclairées. Des comparaisons stylistiques avec des peintures de Cappadoce pourraient contribuer à mieux en préciser la date.

34. Le motif du  — petits carrés de deux couleurs juxtaposés — rappelle le cadre peint à losanges juxtaposés de l'icône, diversement daté entre le XIe et le XIIIe siècle, de saint Pantéléimon au Musée de l'Académie de théologie à Kiev (O. Wulff et M. Alpatoff, *Denkmäler der Ikonenmalerei*, Dresde, 1925, pl. 15). Si l'on pense surtout à l'exécution maladroite de ce même motif, on le retrouve dans des cadres peints (avec des saints en buste) dans des églises de Cappadoce, à Gueurémé, par ex. (cf. M. Restle, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen, 1967, II, fig. 131), seulement les cadres de Gueurémé sont ronds et ne se trouvent pas dans le bema.

35. Cf. Millet et A. Frolov, *op. cit.*, I, 27, 2.

36. Wulff et Alpatoff (*Denkmäler...*, 66 - 88, fig. 24) considèrent, à cause de son style monumental aux verticales soulignées, que cette icône était destinée à un lieu fixe dans l'église. A notre avis, ce lieu a beaucoup de chance d'avoir été l'hémicycle de l'abside ; l'entrecolonnement de l'iconostase n'étant pas encore régulièrement garni d'images fixes à l'époque, la grande taille de l'icône, ainsi que son iconographie et son style contribuent à l'imaginer dans l'hémicycle. A propos de la datation, voir aussi W. Felcetti-Liebenfels (*Geschichte der byzantinischen Ikonenmalerei*, Olten et Lausanne, 1956, 45, fig. 38a) qui date l'icône de la deuxième moitié du XIIe siècle. Selon les auteurs, le lieu où se trouve l'icône varie. Elle a été transportée à une époque relativement récente, comme beaucoup d'autres d'ailleurs, du Musée Russe à l'Ermitage.

en mosaïque, perdue pendant la guerre, de saint Nicolas (XIIe s.), jadis au Musée de l'Académie de théologie à Kiev<sup>37</sup>.

Cette formule ne sera pas retenue à l'époque des Paléologues telle quelle, sauf peut-être dans le naos des Saints-Taxiarques à Kastoria<sup>38</sup> au XIVe - XVe siècle — mais elle connaîtra un succès considérable sous une forme plus adaptée à la décoration monumentale. A la fin du XIIIe et au XIVe siècle, on figurera, en effet, de longues rangées d'évêques en buste dans l'abside, comme on le voit à la Péribleptos d'Ohrid (1295)<sup>39</sup>, et à Staro Nagoričino (1320)<sup>40</sup>, par exemple. Quant aux antécédents de la formule de Bačkovo, ils datent vraisemblablement du XIe siècle. Nous pensons aux fresques du diaconicon de Sainte-Sophie à Ohrid<sup>41</sup> où l'on trouve des images des patriarches en buste des cinq patriarchies orthodoxes, enfermées dans des cadres rectangulaires, mais dépourvus de l'anneau et du clou. Il s'agit d'ailleurs sûrement, à l'origine, d'une survivance de la tradition paléochrétienne qui réunissait dans l'abside des portraits d'évêques locaux, comme on le voit, entre autres, à Saint-Appolinaire in Classe<sup>42</sup> à Ravenne. Rappelons, par ailleurs, que les sanctuaires devaient déjà être envahis par les icônes dès le rétablissement du culte des images, puisque le patriarche Nicéphore les décrit comme suspendues et appuyées un peu partout autour de la paroi du choeur<sup>43</sup>. Les formules qui viennent d'être évoquées (XIe-XIIIe s.) n'en témoignent pas moins de l'essor de l'image mobile, essor qui a pour conséquence l'introduction du thème de l'icône — objet de vénération — dans la peinture monumentale.

C'est à partir de la fin du Xe - début XIe siècle que l'on voit de grandes icônes figurées sur les piliers et sur les murs touchant l'iconostase<sup>44</sup>, comme c'était le cas dans la petite église de la Panaghia du monastère

37. Cf. Wulff et Alpatoff, *Denkmäler*. . . , 60 sq., fig. 20.

38. S. Pélékanidis, *Kastoria*, Thessalonique, 1953, pl. 135 - 136.

39. Cf. Hamann-Mac Lean et Hallensleben, *Die Monumentalmalerei*. . . , plan 21.

40. Cf. *ibid.*, pl. 278 - 280; Millet et Frolow, *op. cit.*, III, 1962, pl. 71, 1, 2.

41. Cf. P. Miljković-Pepok, Materijali za makedonskata srednovekovna umetnost. Freskite vo svetilišteto na crkvata sv. Sofija vo Ohrid, *Recueil des travaux*, Musée archéologique, Skopje, I, no. 3, 1955, 37 - 70.

42. Cf. G. Bovini, *Églises de Ravenne*, Novara, 1960, 148; sur cette question en général: Grabar, *Christian Iconography*. . . , 74 - 75.

43. Cf. Migne, *PG*, 100, col. 464 - 465.

44. Sur ce sujet voir Grabar, Deux notes. . . , II, 402 - 411; S. Der Nersessian, Two images of the Virgin in the Dumbarton Oaks Collection, *DOP*, 14 (1960), 69 - 86; L. Hadermann-Misguich, *Kurbino*, Bruxelles, 1975, 214 - 234; G. Babić (O živopisanom ukrasu oltarskih pregrada, *Žborkik za likovne umetnosti*, no. 11, 1975).

Saint-Luc en Phocide et au Protaton de Chilandar (pilier Sud et Nord prolongeant l'iconostase)<sup>45</sup>, où les images originales ont été remplacées par des peintures du XIII<sup>e</sup>-XIV<sup>e</sup> siècle, alors que les cadres qui les entouraient sont intacts (Xe s.), à Qeledjlar (Xe - XI<sup>e</sup> s.)<sup>46</sup>, Sainte-Barbe de Soganle (déb. XI<sup>e</sup> s.)<sup>47</sup>, à l'église de la Dormition à Nicée<sup>48</sup>, Daphni (piliers Est)<sup>49</sup>, Sainte-Sophie d'Ohrid (cependant, ici, les cadres au-dessus de ces icônes sont soit détruits soit même inexistantes)<sup>50</sup>, Saint Léontios de Vodoča, où l'on voyait jadis la Vierge à l'Enfant sur les piliers Sud-Est et le Christ sur le pilier Nord-Est<sup>51</sup>, et dont la datation varie entre le XI<sup>e</sup> et le XII<sup>e</sup> siècle<sup>52</sup>. Mais l'usage de ces icônes murales ne se répand vraiment qu'au XII<sup>e</sup> siècle. D'une manière générale, on

45. A. Orlandos, Τὸ μαρμάρινον τέμπλον τοῦ Πρωτάτου τῶν Καρυῶν, *EEBS*, 23, Athènes, 1953, 83 - 91, pl. 1.

46. Une Vierge en prière, vue de trois quarts, en pied, et entourée par un cadre sans ornement, figure sur le pilastre à gauche de l'abside. Sur le pilastre de droite qui lui fait pendant, la figure est détruite, cf. G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris, 1925, I, 211, pl. 44.

47. Une icône de sainte Barbe en pied est figurée sur le mur qui prolonge l'iconostase (cf. Restle, *op. cit.*, III, fig. 433).

48. Th. Schmidt, *Die Koimesiskirche von Nikaia*, Berlin-Leipzig, 1927, pl. XXV, XXVII. D'après V. Lazarev (Tri fragmenta raspisnjih épistiliev i vizantiiskii templon, *VV*, 27 (1967), 161 - 169), date ces icônes monumentales du Xe siècle. D'après E. Diez et O. Demus, elles seraient du XI<sup>e</sup> siècle. Ce qui précède situe l'apparition des icônes murales au Xe - XI<sup>e</sup> siècle, puisqu'aucune des églises où on les trouve à l'époque n'est datée de façon indiscutable.

49. Il s'agit de fragments du Christ et de la Vierge en pied figurés sur les piliers (Nord et Sud) prolongeant l'iconostase (cf. A. Orlandos, Νεώτερα εὑρήματα εἰς τὴν Μονὴν Δαφνίου, *ABME*, 7, 1, Athènes, 1955 - 56, 56 - 88, pl. 11 - 19).

50. Deux représentations de la Vierge à l'enfant se trouvent sur les piliers du bēma (cf. Miljković Pepek, *Materijali*. . . , 68, schéma I, no. 44, 45). Elles ont été diversement datées. Pour P. Miljković-Pepk, elles sont du XI<sup>e</sup> siècle: Umilitelni motivi vo vizantiiskata Umetnost na Balkanot i problemot na Bogorodica Pelagonitissa, *Recueil du Musée Archéologique*, Skopje, II (1958), 15 - 18; *id.*, La fresque de la Vierge avec le Christ du pilier situé au nord de l'iconostase de Ste-Sophie à Ohrid, *Akten des XI<sup>e</sup> Intern. Byzantinischen Kongresses*, 1958, Munich, 1960, 318 - 390, pl. LVI, LVII; V. Lazarev les situe au XII<sup>e</sup> siècle, Živopis XI - XII vekov v Makedonii, *Actes du XII<sup>e</sup> Congrès intern. d'études byzantines*, Ohrid, 1960, III, Belgrade, 1963, I, 117; *id.*, *Storia*. . . , 180.

51. Cf. Mijatev, Les Quarante martyrs, fragment de fresque à Vodoča en Macédoine, *L'art byzantin chez les Slaves*, I, Paris, 1930, 102 - 109, 102. Voir des détails sur ces fragments également chez Babić, *O Živopisanom ukrasu*. . . , 17.

52. Pour tous ceux qui les ont étudiées, ces fresques, actuellement au Musée de Štip, sont du XI<sup>e</sup> siècle, sauf pour V. Lazarev (Živopis XI - XII vekov. . . , 127 - 128) qui les date du XII<sup>e</sup> siècle.

les reconnaît à leur grande taille, leur monumentalité, les figures en pied des personnages représentés, les cadres qui les entourent, les colonnettes qui les flanquent, les baldaquins peints ou sculptés qui les surmontent, les épithètes qui accompagnent souvent les noms des personnages sacrés dans les inscriptions; ces épithètes nous renseignent surtout sur les qualités morales particulières du personnage représenté et moins souvent, sur le lieu de provenance de l'icône miraculeuse que l'on imitait. Il est bien entendu que la présence de l'une ou de l'autre des caractéristiques énumérées suffit à identifier les icônes ainsi reproduites sur les murs. Elles représentent le Christ, la Vierge, le saint patron de l'église ou les trois personnages de la Déisis.

A Saint-Pantéléimon de Nerezi (1164) les icônes monumentales de la Vierge à l'Enfant (abîmée) et de saint Pantéléimon (patron de l'église) sont figurées respectivement sur les piliers Nord-Est et Sud-Est du chœur, en prolongement direct de l'iconostase<sup>53</sup>. Elles<sup>54</sup> s'accordent à lui d'une façon stricte, par leurs proportions et leur structure (pl. LI. 7) : ces images se trouvent, en effet sur un socle en pierre; des colonnes qui rappellent celles du templon les flanquent à droite et à gauche; enfin, un décor sculpté en marbre — semblable à l'architrave du templon par le matériau et les motifs ornementaux, mais dont la forme rappelle un ciborium aplati et s'accorde savamment au profil arrondi de l'abside — les surmonte. A Saint-Nicolas Kasnitsis à Castoria (fin XIIe s.)<sup>55</sup>, les icônes monumentales du Christ et de saint Nicolas, patron de l'église (ici, intronisé par le Christ et la Vierge), surmontées de cadres-baldaquins, prolongent l'iconostase en occupant, cette fois, les murs latéraux auxquels celle-ci est appuyée, tandis qu'une Déisis est représentée au-dessus de l'abside. A l'église de la Théotokos à Samari, l'icône de la Vierge à l'Enfant et celle du Christ, entourées d'un cadre sculpté, flanquent l'iconostase<sup>56</sup>. Aux Saints-Anargyres de Castoria, on a représenté une Vierge médiatrice, vue de trois quarts et portant un rouleau déplié avec la prière d'intercession; la main divine la bénit dans l'angle supérieur droit; les saints

53. Cf. L.N. Okunev, *Altarnaja pregrada XII veka v Nereze*, *Seminarium Kondakovianum* 3, Prague, 1929, 5 - 24, pl. I - III; Dj. Bošković, *La restauration récente de l'iconostase à l'église de Nerezi*, *Seminarium Kondakovianum* 6, Prague, 1933, 157 - 159; Hamann-Mac Lean et Hallensleben, *op. cit.*, pl. 32; sur les cadres sculptés de cette icône murale voir A. Grabar, *Sculptures byzantines du moyen âge*, II, Paris, 1976, pl. LXXVII, 88a, 105 - 106.

54. Celle de la Vierge est abîmée dans sa partie supérieure.

55. Cf. Pélékanidis, *Kastoria* . . , pl. 57a.

56. Cf. Grigoriadou-Cabagnols, *op. cit.*, 188, fig. 7.



patrons de l'église, Côme et Damien, couronnés par le Christ lui font pendant<sup>57</sup>. Une fois de plus, nous sommes là devant une sorte de combinaison entre les éléments et les types d'une Déisis et l'image, particulièrement mise en valeur, du saint patron.

A partir de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, ce sont souvent les icônes murales d'une Déisis complète, accompagnées ou non, de celle du saint patron qui apparaissent sur les parois ou les piliers proches de l'iconostase; de bons exemples existent: sur les piliers d'Asinou, où la Vierge Éléousa apparaît sur le pilier Nord-Est suivie de saint Jean<sup>58</sup>, tandis que le Christ Antiphonitis figure sur le pilastre Sud-Est; à la Panaghia tou Arakou à Lagoudera (1192)<sup>59</sup> (pl. LI, 5), où la Vierge Éléousa occupe le pilier Nord-Est, le Christ Antiphonitis, le pilier Sud-Est, et saint Jean suivant Marie, le mur Nord; sur les parois voisines de l'ancienne iconostase à Saint-Georges de Kurbinovo (1191)<sup>60</sup>. Dans ces trois églises, les icônes de la Déisis prennent toute leur signification grâce à la Vierge et au Baptiste qui tiennent des rouleaux dépliés<sup>61</sup> avec des textes empruntés respectivement à l'Herméneia<sup>62</sup> et à l'Évangile de Jean (I, 29); le prêtre récite ces textes pendant le rite de la proskomidie<sup>63</sup>; mais parallèlement, ils sont de ceux qui touchent très profondément les fidèles implorant le pardon pour leurs péchés. A Kurbinovo, l'image du Christ est accompagnée de l'inscription "IC'HPINH" (Jesus Christ la paix); il est celui qui apporte la paix de l'âme<sup>64</sup>. D'une certaine façon, ce qualificatif répond à la supplication qu'adressent au Christ la Vierge et saint Jean. L'image de saint Georges, patron de l'église, fait face à celle du Christ de la Déisis;

57. Cf. Pélékanidis, *Kastoria*. . . , pl. 26a, 28b.

58. Cf. Der Nersessian, *Two Images*. . . , 81 - 92.

59. Cf. A et J. Stylianou, *The painted Churches of Cyprus*, Stourbridge, 1964, 70 - 71.

60. Sur les parois voisines du choeur (cf. R. Ljubinković, *Stara crkva sela Kurbinova*, *Starinar* 3 (Belgrade, 1942) 103 - 104; récemment avec beaucoup plus de détails: Hadermann-Misguich, *Kurbinovo*. . . , 228 sq., pl. 114 - 116 - 118).

61. Sur le rouleau de Marie, à Kurbinovo, est reproduit le dialogue entre elle et son fils: "Que demandes-tu, mère?" "Le salut des mortels; ils sont intervenus auprès de moi; Aie pitié d'eux mon Fils. . ." " . . . Mais ne se repentent pas", le rouleau déplié de saint Jean porte le texte de l'évangile (Jean, I, 29): "Voici l'agneau de Dieu qui enlève le péché du monde" (cf. *ibid.*, 229 - 231).

62. Cf. Papadopoulos-Kérameus, *Manuel d'Iconographie Chrétienne*, St.-Petersbourg, 1909, 280.

63. Cf. Brightmann, *Liturgies Eastern and Western*, Oxford, 1896, 357 - 358; Der Nersessian, *Two images*. . . , 77.

64. Sur le Christ 'HPINH, voir C. Osieczkowska, *La mosaïque de la porte royale à Sainte-Sophie de Constantinople et la litanie de tous les saints*, *Byzantion*, 9 (1934), 41 - 83, part. 43.

toutes deux sont entourées de cadres peints assez minutieusement exécutés, qui imitent les cadres en marbre dont les icônes murales étaient entourées.

Il semble qu'au début du XIII<sup>e</sup> siècle la pratique des icônes murales se développe et s'étend aussi sur des saints, autres que le patron de l'église, mais particulièrement vénérés. A l'église de la Mère de Dieu à Studenica (1209 - 1210), les images des piliers Est ne sont pas conservées. Il n'en reste que des cadres sculptés. Mais sur le pilastre Nord-Est (entrée de la prothèse), on trouve l'icône murale de saint Étienne et sur le pilastre Sud-Est (entrée du diaconicon), celle de saint Nicolas. Tous deux ont une relation particulièrement étroite avec la dynastie des Nemanjides et les fondateurs du monastère<sup>65</sup>. Sur les piliers Ouest de la même église apparaissent, dans des cadres peints, saint Sava de Jérusalem et l'icône de la Vierge "Studenička", tandis que saint Jean-Baptiste figure sur le pilastre Nord-Ouest.

Du point de vue sémantique, les grandes icônes murales, figurées à proximité de l'iconostase, se laissent toutes grouper autour de l'idée de la prière et du rôle de médiateur entre les hommes et Dieu qu'assument la Vierge et les saints. Marie est représentée le plus souvent tenant un rouleau déplié avec les premiers mots de la prière d'intercession, lue au cours de la liturgie. Saint Jean l'accompagne en tant que premier témoin de l'Incarnation et dernier des prophètes<sup>66</sup>. Lorsqu'on représente seulement les icônes de la Vierge médiatrice et celle du Christ, elles n'en prennent pas moins valeur de Déisis; il en est de même quand on remplace la Vierge en prière par la Vierge à l'Enfant, comme c'est le cas à Sainte-Sophie d'Ohrid<sup>67</sup> et dans beaucoup d'autres églises postérieures, dont Kahrié Djami<sup>68</sup> est un magnifique exemple; Le type que l'on adopte le plus volontiers dans ce cas est celui de l'Éléousa, non seulement parce qu'il montre Marie à la fois attendrie et attristée, ce qui convient parfaitement au sentiment de commisération pour le genre humain, mais parce que, en fait, c'est le véritable sens de cette image.

65. Cf. Babić, *O živopisanom ukrasu*. . . , 21 - 22.

66. Cf. Der Nersessian, (*Two Images*. . . , 75) cite et commente l'homélie de saint Théodore Stoudite (Migne, *PG*, 99, col. 736 D) qui explique que Jean s'était réjoui dans le sein de sa mère lorsqu'il avait entendu l'annonce de Marie à Elisabeth et avait reconnu le Rédempteur.

67. Cf. Chatzidakis, *Ikonostas*. . . , *Reallexikon zur byzantinischen Kunst* (édit. Kl. Wessel et M. Restle), 1973, 340.

68. Cf. P. Underwood, *The Kariye Djami*, New York, 1966, II, 4 et pl. 187.

Comme l'a récemment montré A. Grabar<sup>69</sup>, Marie cherche à attendrir le Christ au profit du genre humain; elle n'est pas attristée ou attendrie par l'enfant, comme on l'a longtemps cru, mais par le malheur de l'humanité repentie. Ce que l'on souligne dans ces icones, est la raison pour laquelle Marie, instrument de l'Incarnation et par conséquent du salut des hommes, devient la médiatrice par excellence. Dans ce contexte, le saint patron de l'église est présent, certes, comme protecteur du lieu, mais aussi en tant qu'intercesseur<sup>70</sup>.

Les thèmes de la prière et de l'intercession seront repris plus tard par les images mobiles destinées à l'entrecolonnement de l'iconostase, mais les icones murales n'en disparaîtront pas pour autant. Bien au contraire, leur succès comme celui de l'iconostase ne fera que croître à l'époque des Paléologues. Ces deux groupes de représentations ne sont d'ailleurs pas totalement identiques quant à leur aspect et à leur fonction. Si l'on retrouve la Vierge en prière et la Vierge à l'Enfant parmi les images destinées à l'iconostase, le type de la Vierge au rouleau déplié, appelé le plus souvent "Haghiosoritissa" ou "Paraklisis", si fréquente dans les icones murales, ne semble pas avoir figurée dans l'entrecolonnement de l'iconostase, comme en témoignent les icones trouvées en place à l'époque des Paléologues. Celle de Spolète (1085 - 1185)<sup>71</sup> et celle du Mont Sinaï (XIIIe s.)<sup>72</sup> n'ont certainement pas été destinées à un tel emplacement. D'autre part, les images fixées à l'iconostase montraient, en règle générale, non pas des personnages en pied, mais en buste. Enfin, ces images étaient embrassées par les fidèles, encensées par le prêtre, honorées de la *proskynèse*, des lampes et des cierges brûlaient devant elles, en un mot: elles participaient au culte.

Les icones murales ne recevaient pas ces honneurs et se rapprochent, par leur aspect (personnages figurés en pied) et par leur contenu, des représentations votives avec portraits de donateurs qui augmentent et se diversifient à partir du XIIIe siècle.

En ce qui concerne le côté formel des icones murales, il faut tenir compte du fait que des images mobiles de très grande taille figurant des

69. Cf. A. Grabar, L'Hodighitria et l'Eléousa, *Žbornik za likovne umetnosti*, no. 10, 1974, 3 - 14.

70. Sur le rôle des saints en tant qu'intermédiaires entre les hommes et Dieu et les passages dans la liturgie, notamment la litanie des saints, qui en font état, voir E. Kantorowicz, *Ivories and Litanies*, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, V, Londres, 1942, 70, no. 24; Osieczkowska, La mosaïque. ., 42 - 83.

71. Cf. Der Nersessian, *Two Images*. ., 83 - 84, fig. 11.

72. Cf. Sotiriou, *Icones*. . I, 159, pl. 173; II.

saints en pied existaient déjà au XI - XIIe siècle<sup>73</sup> (pl. LI.8, LVI.19, LVII. 20) et se trouvaient à des emplacements analogues à ceux des icônes murales (cf. *infra*).

Examinons maintenant les éventuels antécédents de ces peintures, non plus du point de vue formel, mais en tenant compte de leur contenu. Les icônes murales du XIIe - début XIIIe siècle et celles encore plus nombreuses de l'époque des Paléologues rappellent, en effet, par leur signification, les images votives de certaines églises<sup>74</sup> de haute époque abritant le tombeau d'un saint ou élargies par des chapelles martyria, telles que Saint-Démétrios à Salonique ou Sainte-Marie-Antique. A Saint-Démétrios, il ne s'agit pas toujours d'images suggérant des icônes, ni même de Déisis proprement dite, mais seulement d'images illustrant des prières. Ce sont des compositions qui se déroulent quelquefois sur un fond de paysage et montrent le saint patron de l'église ou la Vierge, entouré par des enfants et leurs parents, autrement dit, par des suppliants (VIIe s.). Trois de ces mosaïques pourraient illustrer une phase de la constitution de l'image

73. Nous pensons aux icônes en pierre de taille analogue à celle des icônes murales et montrant des personnages en pied comme celle, de la Vierge Orante des Manganes (cf. A. Müfid, Erwerbungsbericht des Antikenmuseums zu Istanbul seit 1914, *AA*, 46, 1931, fig. 10 Inv. no. 3914 du Musée Ottoman; A. Grabar, *La sculpture byzantine du moyen âge*, Paris, 1976, 35 - 36, fig. 1), au relief avec la Vierge en prière de la collection de Dumbarton Oaks (cf. Der Nersessian, *Two images. . .*, 73 sq.), ou aux très grandes icônes peintes de la Galerie Tretjakov, comme celle de saint Georges (230 × 142 cm., XIe s.) armé de la lance et de l'épée (Cf. Antonova et Mneva, *Katalog. . .*, 47 - 49 pl. 17 - 18; Lazarev, *Regard. . .*, 102, fig. 6; *id.*, *Novii pamjatnik stankovoi živopisi XII v. i obraz Georgija-voina v vizantiiskom i drevnorusskom iskusstve*, *VV*, 6 (1953), 212 - 213, fig. 13, 14), l'icône de saint Démétrios couronné par un ange (222 × 129 cm., v. 1113) (cf. Antonova et Mneva, *Katalog. . .*, 49 - 51, fig. 15 - 16; N.P. Gerhard, *Welt der Ikonen*, Recklinghausen, 1957, 112 - 115, fig. 25; M.W. Alpatoff, *Trésors de l'art russe*, Paris, 1966, 44) ou celle des saints Pierre et Paul (2,36 × 1,47 cm.) au Musée historique de Novgorod (cf. V. Lazarev, *Novgorodian Icon Painting*, Moscou, 1969, 1, pl. 1).

74. Nous laissons volontairement de côté les témoignages qui nous sont parvenus par l'intermédiaire de textes sur la présence d'une Déisis à La Daurade de Toulouse (Ve - VIe s.) et sur le templon de Sainte-Sophie à Constantinople. Les différents auteurs ne sont, en effet, pas d'accord sur la valeur de ces témoignages. Récemment, Chr. Walter les a contesté (cf. Chr. Walter, *Further Notes on the Deësis*, *REB*, 1970, 175 - 177), alors que beaucoup d'autres ont considéré que l'image de la Déisis (avec le Christ, la Vierge et saint Jean) a certainement existé à Byzance au VIe siècle (cf. Kantorowicz, *Ivories and Litanies. . .*, 70; N. Woodruff, *The-Iconography and Date of the Mosaics of La Daurade*, *AB*, 13 (1931), 85 - 95); G. Babić a repris la question récemment en confirmant l'opinion de Kantorowicz et de Woodruff (cf. *O živopisanom ukrasu. . .*, 6 - 7).

de la Déisis et une annonce des icônes murales. La première (bas-côtés) représente le donateur et sa famille que les archanges Michel et Gabriel introduisent auprès de la Vierge, laquelle intercède de son côté (geste de prière), tournée vers l'abside où, selon N. P. Kondakov, se trouvait une image du Christ<sup>75</sup>; la seconde montre Marie en prière près d'un sarcophage (allusion à une supplication concernant un défunt, et portant donc sur le pardon des péchés), tandis que saint Démétrios, assis sur un trône, intercède auprès d'elle pour le donateur<sup>76</sup>. La troisième, enfin (VIIIe - IXe s.) représente le Christ dans un segment du ciel, saint Théodore en orant, et la Vierge en médiatrice avec un long rouleau sur lequel on lit le texte de sa supplication<sup>77</sup>: «*Δέησις Κ[ύρι]ε ὁ Θεός, εἰσάκουσον τῆς φωνῆς τῆς δεήσεώς μου ὅτι ὑπὲρ τοῦ κόσμου δέομαι*». Il s'agit des paroles bien connues prononcées au cours de l'office, notamment pendant la Préparation des Espèces et qui signifient: "Prière. Seigneur Dieu, entends la voix de mes prières car j'implore pour le genre humain". C'est la première fois que ce type de la Vierge apparaît dans la décoration monumentale et elle est figurée sur le pilier Nord-Est, autrement dit, à l'emplacement même où l'on verra plus tard les icônes murales si proches de la Déisis par leur contenu.

A Sainte-Marie Antique (VIIe - VIIIe s.), le paysage a disparu. Les donateurs, simples laïcs, auprès des saints aussi. On trouve quelques compositions votives des donateurs de l'église<sup>78</sup> et une Déisis entièrement

75. Cf. N. P. Kondakov, *Iconografia Bogomateri*, I, St-Petersbourg, 1914, 358 - 359, pl. IV, fig. 236; de bonnes reproductions chez Ch. Diehl, M. Le Tourneau et H. Saladin, *Les Monuments chrétiens de Salonique*, Paris, 1918, pl. XXXI, 2; plus récemment: R. F. Hoddinott, *Early Byzantine Churches in Macedonia and Southern Serbia*, Londres, 1963, pl. 29.

76. Cf. Kondakov, *Iconografia*. . . , 364, fig. 239.

77. Les différents auteurs ne sont pas d'accord sur l'identification de saint Théodore, le sens de l'inscription dédicatoire conservée sous la mosaïque et la date d'exécution de celle-ci; N.P. Kondakov pensait au VIIIe - IXe siècle (*Iconografia*. . . , 367, fig. 240), R.F. Hoddinott propose le milieu du VIIe siècle (*Early Byzantine Churches*. . . , 154 - 155, pl. 34); nous n'analyserons pas ces divergences, puisqu'elles ne changent rien à l'image de Marie qui nous intéresse.

78. La Vierge à l'Enfant est entourée par les saints Ciryus et Julitte, Théodote et le pape Zacharie (711 - 752); des artistes romains ajoutèrent plus tard les saints Pierre et Paul à cette composition. Une autre image montre encore Théodote seul tenant deux cierges et une troisième permet de voir Théodote et sa famille en prière devant les saints martyrs Ciryus et Julitte. Les trois images se trouvent dans la chapelle martyrium de ces saints (chapelle Nord), (cf. Grabar, *Martyrium*. . . , 101, avec la bibliographie antérieure).

constituée à laquelle se joint un donateur (649)<sup>79</sup>; mais, d'une façon générale, il s'agit ici, d'une autre forme d'images votives qui est celle de représentations de divers saints dont le lieu de provenance, de martyr où un détail biographique établissait un lien invisible avec le donateur. Quelques-unes de ces représentations — les trois saints guerriers, les trois saintes mères (Anne, Marie, Elisabeth) avec leurs enfants, la Vierge à l'Enfant sur un pilier<sup>80</sup> et celle d'une sainte tenant un enfant, qui reproduisait une icône vénérée à Sainte-Marie Majeure<sup>81</sup> — font déjà penser, d'une certaine façon, à des icônes. On y figure ceux auxquels s'adresse la prière, c'est-à-dire, des personnages sacrés particulièrement aptes à saisir le sens ou l'objet de la supplication. Ainsi, un seigneur rêvant de victoires s'adressait-il sans doute à l'image des trois saints guerriers et une femme espérant obtenir la guérison ou la naissance d'un enfant — aux "trois saintes mères". Souvent, ces icônes peintes sont encadrées par le bord d'une niche et occupent un emplacement proche de l'autel<sup>82</sup>. Parmi elles, il faut noter la présence de grandes icônes murales de saints en pied, entourées d'un cadre sans ornement, comme celle de saint Démétrios (pl. LI. 6), par exemple. La représentation d'un saint particulièrement vénéré à Thessalonique suppose en plus qu'on disposait d'images mobiles de ce saint à Rome. Le thème de l'intercession et de la prière est donc exprimé, ici, avec insistance mais d'une façon relativement indirecte et discrète. Par contre, on lit, sur le mur de la chapelle Saint-Cirycus-et-Julitte, la supplication du martyr; c'est une prière d'intercession d'une singulière véhémence qui demande à Dieu pour les hommes, non seulement la rémission des péchés, mais aussi la "réussite en toute chose"<sup>83</sup>.

Au IX<sup>e</sup> - X<sup>e</sup> siècle, Sainte-Sophie de Constantinople nous montre une composition qui a déjà fait couler beaucoup d'encre. On y voit l'empereur Léon VI (886 - 912) aux pieds du Christ avec la Vierge en prière et un archange en médaillon, de part et d'autre du Sauveur. Marie est, ici, essentiellement médiatrice et intercède pour l'empereur<sup>84</sup>. L'archange

79. Une bonne reproduction existe chez Wilpert, *Mosaiken und Malereien*. . . , IV, pl. 145.

80. *Ibid.*, 102; voir aussi la note 81.

81. W. Grüneisen, *Sainte Marie Antique*, Rome 1911, 98, 75, 78, 79, 102, fig. 84, 78.

82. Par exemple, saint Abbakyrus (cf. *ibid.*, 102, fig. 75).

83. *Ibid.*, 117.

84. Cf. Th. Whittemore, *The Mosaics of St.-Sophia at Istanbul. Preliminary Report on the first Year's Work, 1931 - 1932*, Oxford, 1933, pl. XII et sq.; sur la signification de cette mosaïque: A. Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1971 (2<sup>e</sup> édit.), 100 - 103.

s'associe à sa prière<sup>85</sup>. Ce thème de l'intercession, exprimé différemment que ne le fait la Déisis classique, est présent sous une forme embryonnaire dans la mosaïque constantinopolitaine; il sera repris et développé, dans les compositions votives à portraits et les icônes murales. Celles-ci étaient d'ailleurs, pour le chrétien anonyme, l'équivalent de ce que représentaient les images votives à portraits pour le donateur noble ou royal: la garantie du salut ou plus exactement, de son salut.

Il semblerait donc qu'une tendance qui avait existé à l'époque pré-iconoclaste, puis au IX<sup>e</sup> siècle, était réapparue sous une forme nouvelle (les icônes murales) dans les églises du Xe - XI<sup>e</sup> siècle puis, avec vigueur, dans la deuxième moitié du XII<sup>e</sup> siècle, pour connaître un grand succès à l'époque suivante. Après la crise iconoclaste, l'Église avait intimement associé l'image à son sujet, aux dogmes, à la mystique orthodoxe et au déroulement de l'office. Cependant, au Xe siècle, le templon ne s'était pas encore vraiment transformé en iconostase et les icônes murales n'étaient nullement répandues; le clergé menait exclusivement toute la vie religieuse, la piété était surtout collective, l'humilité du chrétien ne lui permettait pas de manifester ses aspirations et d'extérioriser les formes de sa piété personnelle. Dans la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle, la situation est très différente. En Orient comme en Occident, on assiste à l'éclosion d'une piété populaire imprégnée de sentimentalisme, à un attachement plus ardent au culte marial<sup>86</sup>, à une inquiétude eschatologique qui favorise le développement des représentations du Jugement Dernier<sup>87</sup>; la floraison du portrait, du monument funéraire et du pathos

85. Sur la place de la salutation angélique dans la liturgie voir Dimitrievskij, *Opisanije liturgičeskich rukopisej*, I 149; Osieczkowska, *La mosaïque. . .*, 77.

86. Bien entendu, le culte de la Vierge n'avait fait que s'intensifier depuis le Concile d'Ephèse, puis à la suite du Concile de 754 et au cours de toute la période suivant la crise iconoclaste (cf. Der Nersessian, *Two images. . .*, 71 - 74). Il prend néanmoins une nouvelle ampleur entre le XII<sup>e</sup> et le XIV<sup>e</sup> siècle (cf. note 17).

87. Dans une miniature du XI<sup>e</sup> siècle, le fol. 93 v. du Paris. gr. 74 (cf. H. Omont, *Évangiles avec peintures byzantines du XI<sup>e</sup> siècle*, Paris, pl. 81); dans la peinture murale, dès la fin du XI<sup>e</sup> siècle, à la Vierge des Chaudronniers à Thessalonique, (cf. K. Papadopoulos, *Die Wandmalereien des XI. Jahrhunderts in der Παναγία τῶν Χαλκίων, Thessaloniki*, Graz-Cologne, 1966, 71 sq., pl. 19-22), puis, au XII<sup>e</sup> s., à Torcello (cf. A. Grabar, *La peinture byzantine*, Genève, 1953, 120), Staraja Ladoga (v. 1167) (cf. V. Lazarev, *Freski staroj Ladogi*, Moscou, 1960, 48 sq., fig. 66 - 69; *id.*, *Old Russian Murals*, Londres, 1966, fig. 47 - 48), Nereditsa (v. 1199) (cf. *ibid.*, 127 sq., fig. 104 - 105), Saint-Démétrius à Vladimir (v. 1195) (cf. *ibid.*, 79 - 92, fig. 60 - 64); au début du XIII<sup>e</sup> siècle, un cycle du Jugement Dernier occupe tout l'exonarthex à Mileševa (cf. S. Radojčić, *Mileševa*, Belgrade, 1963, 84 - 85). Deux icônes du XII<sup>e</sup> siècle trouvées au Mont Sinaï (cf. Sotiriou, *Icones. . .*, I, 150, 151; II, 128 - 131; K. Weitzmann, *Byzantine*

est proche<sup>88</sup>. Parallèlement, on cherche de plus en plus à créer des équivalences plastiques pour les rites et les prières de la liturgie. Nées sous l'impulsion de la piété privée, les icones pariétales se développent donc tout naturellement en s'inspirant des prières de la liturgie, pour connaître, à l'époque suivante, le succès que l'on sait; de son côté, et pour des raisons analogues, l'iconostase sera bientôt définitivement constituée. Bien qu'intégrées à la décoration monumentale, les icones murales ne sont pas là pour orner une paroi, ni même pour révéler un ordre supérieur. A la différence de l'ensemble des fresques et des mosaïques, elles sont moins animées par de grandes idées abstraites, que nourries des besoins affectifs et des croyances quasi magiques dans le pouvoir des icones. Marie, saint Jean, le Christ lui-même, et parfois, le saint patron de l'église se situent alors dans un espace mental nouveau, dans une zone intermédiaire entre le monde intelligible et les hommes.

#### SUJETS, EMBLEMES, FONCTIONS

Compte tenu de l'essor considérable de l'image mobile au XII<sup>e</sup>-début XIII<sup>e</sup> siècle, on est amené à se demander si, parallèlement à cet essor, les sujets représentés et les fonctions de l'icone se multiplient et se diversifient. Il serait donc utile d'essayer de classer, — à travers quelques exemples représentatifs — l'ensemble des icones de l'époque envisagées d'après leur destination première, leur emplacement et leurs fonctions, dans la mesure où ils nous sont connus. La mobilité de ces oeuvres qui leur permettait de changer de lieu, voire même de destination, incite évidemment à une grande prudence et ne permet pas de définir avec précision l'usage ou la fonction de n'importe quelle icone. On pourrait néanmoins dégager plusieurs grandes catégories: les icones servant la piété privée ("A"), celles destinées au culte ("B") et celles qui peuvent indifféremment figurer dans les deux premières catégories ("C").

Si l'on commence par la catégorie des icones destinées à la piété privée ("A"), il convient de les classer en plusieurs groupes:

1. Les images mobiles de très petites dimensions, particulièrement commodes pour un usage domestique (voyage, guerre, pèlerinage, gué-

Miniature. . ., 207 - 234, fig. 39) reproduisent enfin, les versions très développées du Jugement Dernier que l'on voit simultanément dans la peinture murale et la miniature de l'époque.

88. Cf. T. Velmans, *La peinture murale byzantine à la fin du Moyen âge*, I, Paris, 1976, chap. II et III.



raison des malades)<sup>89</sup>. Citons parmi elles quelques exemples provenant du Sinaï, tels que l'image du Christ (11 × 9 cm., XIIIe s.)<sup>90</sup>, celle des trois saints guerriers (26 × 20 cm., XIIe s.)<sup>91</sup>, celle de la Déisis avec des saints sur le cadre (38 × 29 cm., XIIe s.)<sup>92</sup> et peut — être aussi l'icone relativement peu connue du Pantocrator du Musée de Yaroslav-Rostov (43 × 37 cm., mil. XIIIe s.)<sup>93</sup>. Une variante de ce groupe seraient les petites icônes en mosaïque ou en métal précieux, tel le saint Démétrios du Mont Sinaï (mosaïque 19 × 15 cm.)<sup>94</sup>, la Vierge en prière de la cathédrale de Freising (28 × 22 cm., première moitié du XIIIe s.)<sup>95</sup> et celle en stéatite de Kursumlja<sup>96</sup> (7,8 × 3,6 cm., XIIIe s.) correspondant toutes les deux au type de la Chimeuti, les trois saints guerriers en stéatite du Musée de Chersonèse (17,5 × 13,4 cm., XIIe s.)<sup>97</sup>, les icônes du même genre éparpillées dans les musées d'Europe et d'Amérique<sup>98</sup>, ou encore les icônes pectorales<sup>99</sup>.

2. D'autres icônes de taille modeste représentant une scène des cycles de la Passion ou des Grandes Fêtes, entourées de représentations figuratives (ce qui exclut une adaptation à l'épistyle), ont dû être destinées, en grande partie, à la piété privée. Il serait cependant vain de vouloir les citer<sup>100</sup>. Ces icônes figurant une ou plusieurs Grandes Fêtes

89. Cette habitude très ancienne d'emporter de petites icônes en voyage, voire dans sa ceinture, est bien connue. Il est intéressant d'en trouver le reflet dans les *Miracula SS. Cosma et Damiani* ou deux époux avaient emporté en voyage l'icone des saints Côme et Damien (cf. Mango, *The Art of the Byzantine Empire*... , New Jersey, 1972, 138 - 139).

90. Cf. Sotiriou, *Icones*... I, pl. 80; II, 92 - 93.

91. *Ibid.*, I, pl. 69; II, 83 - 84.

92. *Ibid.*, I, pl. 83; II, 95 - 96.

93. *Rostov-Suzdal Painting of the 12th - 16th centuries*, Moscou, 1970, pl. 11.

94. Sotiriou, *Icones*... I, pl. 70; II, 84 - 85.

95. Cf. *L'art byzantin, art européen*, Athènes, 1964, 261, fig. 214.

96. Cf. Tatić Djurić, *Steatitska ikonica iz Kuršumlje, Zbornik za likovne umetnosti*, no. 2; 65 - 85. Une bibliographie très complète de la bibliographie antérieure concernant les icônes en stéatite en général figure dans cet article.

97. Cf. A. Bank, *Byzantine Art*, Leningrad-Moscou, 1966, 358, fig. 156.

98. De très nombreuses icônes de ce type sont citées chez Tatić - Djurić, *op. cit.*, avec une abondante bibliographie 66 - 67, notes 3 - 8.

99. Voir un exemple, parmi d'autres, chez Bank, *Byzantine Art*... , 364, fig. 185.

100. On pourrait penser à l'icone de la Crucifixion avec des portraits d'archanges et de saints dans le cadre, du Sinaï (38 × 27 cm., XIIe s. cf. Sotiriou, *Icones*... I, pl. 64; II, 78 - 79), bien qu'une influence particulièrement évidente de la liturgie apparaisse sur cette icône (voir *infra*, le sixième groupe de cette catégorie).

apparaissent dès le milieu du XI<sup>e</sup> siècle<sup>101</sup>, autrement dit, parallèlement à l'épistyle et à la décoration figurative des grandes églises (Daphni, Saint-Luc en Phocide), où ce cycle est particulièrement mis en valeur.

3. Le troisième groupe de cette catégorie réunit les polyptyques de petites dimensions qui reprennent le programme de l'épistyle, voire de l'iconostase, et dont un certain nombre de pièces sont conservées au Mont Sinai. Comme les icônes des Grandes Fêtes, et pour les mêmes raisons, ils apparaissent dès le milieu du XI<sup>e</sup> siècle. Ceci est le cas du diptyque de la même époque avec une version quelque peu irrégulière, encore mal assurée dans le choix des scènes, du Dodékaorton<sup>102</sup>. Deux autres oeuvres de ce groupe sont particulièrement intéressantes pour notre enquête. Un triptyque réunit, à la fois, la Déisis et des saints, sur le panneau central et l'Annonciation, sur les volets latéraux (pl. LII. 9); la forme de ces volets ressemble à celle des portes royales de l'iconostase, et d'une façon plus précise, aux portes royales de la chapelle dédiée à la Vierge (Panaghia) au Mont Sinai<sup>103</sup>. Une iconostase complète, telle qu'on les trouvait à l'époque, est ainsi reproduite sur un triptyque. Un quadriptyque de très belle qualité, du XII<sup>e</sup> siècle (49 × 38 cm.)<sup>104</sup> montre une version parfaitement au point (iconographie et disposition des scènes) du Dodékaorton et permet de se rendre compte des progrès réalisés par rapport au XI<sup>e</sup> siècle. Les scènes se suivent ici dans l'ordre habituel, mais au lieu d'être simplement juxtaposées, elles s'ordonnent gracieusement en découpant, sur chaque volet, un tympan suivi de deux petits champs rectangulaires.

Les dyptyques et polyptyques représentent une forme de l'icône extrêmement commode pour un usage domestique et ce n'est pas par hasard que les ivoires, commandés par de riches particuliers pour leurs besoins personnels et privés, adoptaient si souvent cette forme de présentation. Les pièces évoquées plus haut reproduisent, en plus, une partie ou l'ensemble de la paroi du chœur devant laquelle le chrétien

101. Cf. Sotiriou, *Icones*. . . I, 57; II, 75 - 77; Weitzmann, *Byzantine Miniature*. . ., 222 - 223, fig. 42.

102. La Dormition manque, alors que l'Apparition aux Maries se situe entre la Descente aux Limbes et l'Ascension. M. Weitzmann y reconnaît une référence aux lectionnaires illustrés, où figure l'Apparition aux Maries, et en conclut que les icônes représentant le Cycle des Grandes Fêtes ne disposaient pas encore d'un schéma iconographique solidement établi (cf. *ibid.*, 217 - 218, pl. 29a, b).

103. Cf. Weitzmann, *Fragments of an early St. Nicholas Triptych on Mount Sinai, DXAE* (Mélanges G. Sotiriou), Athènes 1964, 17, fig. 11a, b, c.

104. Cf. Sotiriou, *Icones*. . . I, 76 - 79; II, 90 - 92.

avait l'habitude d'exercer sa piété. Il pouvait ainsi emporter une sorte de sanctuaire miniature et l'installer dans sa maison. Cela ne l'empêchait évidemment pas d'en faire don à l'église. Certains polyptiques, surtout lorsqu'ils figuraient la Déisis et les Douze Fêtes, pouvaient même être spécialement conçus pour couronner l'iconostase. Mais il s'agit là d'épistyles articulés sous forme de plaques assemblées du genre de celles conservées à Bamberg<sup>105</sup> et plus rarement de véritables diptyques ou triptyques.

4. Des icônes exécutées uniquement pour servir la piété privée pouvaient être destinées exclusivement à l'église. C'est le cas de toutes celles qui figurent le Christ, la Vierge, un saint ou la Déisis, avec le portrait du donateur aux pieds des personnages sacrés. Le Mont Sinai en a conservé un certain nombre<sup>106</sup>, d'autres se trouvent au Mont Athos, telle l'icône en mosaïque de saint Démétrios du début du XII<sup>e</sup> siècle (monastère de Xénophon)<sup>107</sup>. Quelques pièces d'apparat, comme le triptyque de Khahoul<sup>108</sup> ou la Pala d'Oro<sup>109</sup>, font également partie de ce groupe. Leur iconographie correspond à leur but et à leur fonction : obtenir le pardon des péchés de l'individu représenté. On répète, en petit format et à travers une initiative privée ce qui est proclamé sur les murs des églises, qu'il s'agisse d'icônes-murales ou d'images de donateurs. Une icône de la Vierge médiatrice au Musée de Vladimir, exécutée vers le milieu du XII<sup>e</sup> siècle, est particulièrement proche des icônes murales. La Vierge est figurée en pied. Elle tient son rouleau déplié d'une main et fait le geste de la prière de l'autre, en direction du Christ qui figure dans l'angle supérieur droit. Il s'agit manifestement d'une icône votive, où Marie intercède pour le donateur, même si celui-ci n'est pas représenté<sup>110</sup>.

105. Cf. K. Weitzmann, *Die byzantinischen Elfenbeine eines Bamberger Graduale und ihre ursprüngliche Verwandlung*, *Festschrift für K.H. Usener*, Marburg, 1967.

106. Il s'agit le plus souvent, dans ces icônes du Sinai, des peintres-moines qui ont exécutés l'icône et que parfois ils signent de leur nom (cf. Sotiriou, *Icones...*, I, pl. 159, 162; II, 139, 142 - 143); voir également une icône géorgienne au Sinai qui montre saint Georges et un membre de la dynastie des Bagratides côte à côte (*ibid.*, I, 152; II, 131 - 132).

107. Cf. Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 390 - 391; M. Chatzidakis, *Saggi e memorie di storia dell'arte*, Venise, 1959, 18, fig. 6; Lazarev, *Storia...*, 203, fig. 319. Voir aussi une icône votive du XI<sup>e</sup> siècle en mosaïque, *ibid.*, 203, fig. 316.

108. Konia, *Le triptyque de la Vierge de Khahoul*, Tbilissi, 1972; A. Grabar, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du moyen âge*, Venise, 1975, 31 - 33, fig. 19 - 23.

109. Cf. *Tesoro di San Marco. La Pala d'Oro*, Florence, 1965 (chap. par H. Hannloser et F.W. Volbach).

110. Cette icône a été transportée de Kiev à Vladimir en 1155 par le prince André

5. Certaines icônes de saints témoignent d'une association inhabituelle et parfois inexplicable de saints représentés sur les cadres ou ailleurs. Ainsi, l'icône bilatérale de la Vierge "Znamenije", autrement dit, du Signe, du Musée d'Art et d'Histoire de Novgorod (XIIe s.), montre Marie d'un côté et l'apôtre Pierre avec la sainte martyre Nathalie adressant une prière au Christ, de l'autre<sup>111</sup>. Comment expliquer la réunion de l'apôtre avec cette sainte sinon par une initiative privée? La famille du donateur devait en effet compter parmi ses membres un Pierre et une Nathalie<sup>112</sup>. Comme on le sait, ce procédé était extrêmement courant, mais il frappe davantage lorsqu'il s'agit d'une icône où plusieurs saints se trouvent réunis<sup>113</sup>. Il faut également mentionner ici l'icône de saint Georges en buste de la cathédrale de la Dormition à Moscou (v. 1170). Le saint tient, non seulement la lance, mais aussi l'épée—emblème militaire de la Russie et symbole du souverain (pl. LIV.15). De ce fait, on peut supposer qu'elle est le don d'un prince<sup>114</sup> et qu'elle a été exécutée à son intention.

6. Un sixième groupe de cette catégorie "A" pourrait être constitué par les icônes rappelant, par leur sujet ou leur iconographie, un lieu saint, comme celles trouvées au monastère Sainte-Catherine au Mont Sinaï. Il s'agit là d'un usage très ancien, lié à la visite des martyria. Rien ne semble plus naturel; les pèlerins exprimaient leur désir d'honorer les lieux qu'ils visitaient en offrant une icône figurant les saints qui y étaient particulièrement vénérés. Ainsi, les icônes des prophètes

Boboljubsky (cf. V. Lazarev, Vladimiro-Suzdalskoj Russi, *Istorija russkogo iskustva*, Moscou, 1953, 444 - 447).

111. Un détail de cette icône figure chez Lazarev, *Russkaja živopis...* 119, pl. 23.

112. Le fait qu'il s'agit d'une icône processionnelle et qu'une légende postérieure attribue un rôle à cette icône dans le siège de Novgorod par les armées de Suzdal (1169) (cf. *ibid.*, p. 119), ne change rien au reflet d'une initiative privée sur l'iconographie du revers de cette icône.

113. Il est attesté, entre autres, par une inscription sur une icône de la fin du XIIIe siècle — saint Nicolas Lipnii au Musée de Novgorod. L'inscription au bas de l'icône cite le donateur, Nicolai Vasilievic, ainsi que l'artiste — Aleksa, fils de Pierre — et l'année de l'exécution, 1294 (cf. V. Lazarev, *Novgorodian Icon...*, 11 - 12). L'iconographie d'une autre icône du XIIIe siècle semble également conditionnée par les noms et la volonté des donateurs. On y voit saint Jean Climaque, deux fois plus grand que les saints Georges et Blaise qui le flanquent (1,09 × 67 cm., fin du XIIIe s., Musée Russe à Léninegrad). Tous trois ont dû être choisis par le donateur et sa famille (cf. Lazarev, *ibid.* p. 14).

114. V. Lazarev, qui définit l'icône comme une oeuvre de l'école de Novgorod, a pensé à Georgui Andrejjevic, fils cadet d'André Bogoljibsky, qui devint prince de Novgorod en 1174 (cf. *ibid.*, 8).

Moïse<sup>115</sup> et Élie<sup>116</sup>, dont quelques unes sont d'une rare qualité<sup>117</sup>, celles consacrées à Moïse au buisson ardent<sup>118</sup>, d'autres icônes avec des saints ermites et des saints moines<sup>119</sup> ou sainte Catherine s'accumulaient au Mont Sinaï. Le fait d'avoir été commandées par des particuliers pour être données au monastère où l'on effectuait un pèlerinage n'empêche pas certaines de ces icônes de refléter l'empreinte grandissante de la liturgie sur la peinture à partir de la seconde moitié du XII<sup>e</sup> siècle. C'est le cas de la très belle icône du Crucifiement du Sinaï (38 × 27 cm., XII<sup>e</sup> s.)<sup>120</sup>. Les saints représentés sur le cadre (sauf sainte Catherine) se suivent selon la succession de leur mention dans la prière d'intercession. Tout en haut, saint Jean le Précurseur est flanqué de deux archanges et des apôtres Pierre et Paul, avec lesquels il constitue une sorte de Déisis. Sur les parties longitudinales du cadre sont figurés des saints Pères de l'Église. Au centre de la partie horizontale du cadre, en bas, apparaît sainte Catherine. Le style extrêmement soigné et raffiné de l'oeuvre permet de l'attribuer à un atelier métropolitain<sup>121</sup>.

Les icônes destinées au culte (catégorie "B") comprennent:

1. Les épistyles peints provenant du Mont Sinaï<sup>122</sup> et du Mont Athos<sup>123</sup>, qui témoignent d'une importante évolution du templon, dont on trouvera le détail dans le rapport de M. Chatzidakis. Contentons-nous de

115. Sotiriou, *Icones*. . . I, 74 - 75; II, 88, 89 - 90; I, 157; II, 137; I, 158; II, 138 - 139; I, 162; II, 142 - 143.

116. *Ibid.*, I, 74; II, 89 - 90; I, pl. 158; II, 138 - 139; I, 161; II, 141 - 142; I, 162; II, 142 - 143.

117. Notamment celles déjà analysées par G. et M. Sotiriou (*Icones*. . . I, pl. 74; II, 84 - 85) et par K. Weitzmann (*Byzantium and the West around the Year 1200, The Year 1220; A Symposium*, New York, 63, sq., fig. 25, 26) du prophète Élie nourri par le corbeau (130 × 70 cm., fin XII<sup>e</sup> siècle) et de Moïse recevant les tables de la Loi (130 × 70 cm., fin XII<sup>e</sup> siècle). La qualité de ces oeuvres est telle que malgré leurs doubles inscriptions en grec et en arabe qui pourraient faire penser à un atelier local, il est à peu près certain qu'elles ont été exécutées à Constantinople, comme cela a d'ailleurs été souligné par M. Weitzmann.

118. Sotiriou, *Icones*. . . I, 160; II, 88 - 89; I, pl. 161; II, 88 - 89.

119. Cf. *ibid.*, I, pl. 153 - 156; II, 134 - 137.

120. Cf. Sotiriou, *Icones*. . . I, pl. 64; II, 78 - 79.

121. Cf. Weitzmann, *Frühe Ikonen*. . . p. XIII, pl. 21; *id.*, *Byzantium and the West*. . . 65.

122. Cf. notes 125 - 126; Weitzmann, *Frühe Ikonen*. . . pl. 25, 32 - 34.

123. Cf. V. Djurić, Über den Čin von Chilandar, *BZ*, 53 (1960); M. Chatzidakis, Εἰκόνες ἐπιστυλίου ἀπὸ τὸ "Ἀγιον Ὄρος, *ΔΧΑΕ* 4 (1964 - 65), Athènes 1966, 377 sq; (*Studies in Byzantine Art and Archeology*, Londres 1972. . .) *id.*, *Frühe Ikonen*. . . pl. 43; V.N. Lazarev, Trois fragments d'épistyles peints et le templon byzantin, *ΔΧΑΕ* 4 (1964 - 65), Athènes, 1966, 117 - 143.

rappeler ici, le programme iconographique habituel<sup>124</sup> de ces épistyles, comprenant la Déisis et le Dodékaorton<sup>125</sup>, ou la Déisis élargie par la présence des apôtres<sup>126</sup>, ou des scènes de la vie des saints (comme en témoigne l'épistyle avec la vie de saint Eustratios au Sinaï<sup>127</sup>, ou encore des saints sous de petites arcades, comme on le voit sur le fragment d'épistyle de l'Ermitage (41 × 50 cm., XIIe s.) qui montre les saints Philippe, Théodore Stratilate et Démétrius (Athos)<sup>128</sup>. Quatre petites icônes d'un format habituel, ont dû être découpées, selon l'opinion de M. Chatzidakis, d'un épistyle à Dodékaorton longue et étroite. Il s'agit des icônes de la Descente aux Limbes et de la Pentecôte à l'Ermitage<sup>129</sup>, auxquelles il faudrait ajouter celles du Baptême et de la Dormition trouvées à Lavra (23 × 24 cm., déb. XIIIe s.) et provenant du même épistyle<sup>130</sup>. Deux autres icônes qui figurent sur un seul panneau, celles du Lavement des pieds et de la Cène (XIIIe s.), sont également encadrées par des arcs sur colonnettes; elles ont été trouvées à Saint-Jean Lampadistis, à Kalopanayotis et appartiennent de toute évidence à un fragment d'épistyle<sup>131</sup>. C'est, une fois de plus, la présence d'un arc encadrant la scène qui permet de penser que l'icône de la Communion des Apôtres d'Ohrid (XIIe s.) et celle de la Communion des Apôtres du Sinaï<sup>132</sup> ont pu faire partie d'un épistyle.

2. Au XIIe et au XIIIe siècles on a également aligné, sur l'architrave, des icônes séparées figurant ces mêmes sujets. Certaines pièces, de taille relativement modeste, et représentant une grande fête, ont pu être utilisées de la sorte. Nous pensons à l'icône de la Transfiguration au Musée de l'Ermitage<sup>133</sup>, la petite icône en mosaïque de la Trans-

124. Ce programme connaît des exceptions. Ainsi, un épistyle en bois sculpté du XIIIe siècle, de la région de Novgorod montre, par exemple, un Crucifiement (au centre), des saints en buste et des zodia (aux deux extrémités) (cf. N.P. Kondakov, *Russkaja Ikona*, III, Prague, 1931, 96 sq.; Lazarev, *Trois fragments d'épistyles*. . . , 125).

125. Cf. Sotiriou, *op. cit.*, I, pl. 87 - 117; II 100 - 112; I, pl. 112 - 116; II, 111 - 112.

126. *Ibid.*, I, pl. 117 - 124; II, 112 - 114.

127. *Ibid.*, I, pl. 103 - 111; II, 109 - 110.

128. Cf. Lazarev, *Storia*. . . , 207, fig. 338.

129. Cf. Lazarev, *Trois fragments d'épistyles*. . . , 118 sq., pl. 32, fig. 4, et pl. 33, fig. 4. L'auteur date ces deux icônes de la fin du XIIe-début du XIIIe siècle et cite la bibliographie antérieure.

130. Cf. M. Chatzidakis, dans son Rapport, *supra*, pl. XXXIX.

131. Cf. *Byzantine Icons of Cyprus*, catalogue d'exposition, Musée Benaki, Athènes, 1976, 58, no. 18.

132. Cf. M. Chatzidakis, dans son Rapport, *supra*, p. 347 - 348, pl. XLII.

133. Wulff et Alpatoff, *Denkmäler*. . . , 72, fig. 28; Lazarev, *Trois fragments d'épistyles*. . . , fig. 9.

figuration (XIIe s.) au Louvre<sup>134</sup>, la Descente aux Limbes (33 × 35 cm., déb. XIIIe s.), récemment découverte au monastère saint-Jean-Lampadistis (déb. XIIIe s.)<sup>135</sup>, ont été conservées.

Il faudrait ajouter à ces peintures deux panneaux de la Déisis trouvés en Russie<sup>136</sup>. L'un, montre le Christ entre la Vierge et saint Jean (61 × 146 cm., fin XIIe - déb. XIIIe s.)<sup>137</sup>, l'autre (72 × 129 cm.), légèrement antérieur, représente le Christ Emmanuel flanqué de deux archanges<sup>138</sup> (pl. LII.9). Les visages singulièrement attristés, on pourrait presque dire mélancoliques de ces deux archanges (pl. LII.11) témoignent de la nouvelle sensibilité qui se fait jour, dans la peinture, dès la deuxième moitié du XIIe siècle<sup>139</sup>.

A ces représentations complètes de la Déisis vient se joindre une très belle icône qui aurait pu en faire partie — l'Archange (Gabriel) dit "aux cheveux d'or" du Musée Russe à Leningrad (XIIe - XIIIe s.)<sup>140</sup>. L'archange est représenté jusqu'à la hauteur des épaules (pl. LII. 10) — découpage inhabituel que l'on observe également sur les figures des

134. M. Coche de la Ferté (*L'antiquité chrétienne*, Paris, 1958) date cette icône de la fin du XIIe-déb. XIIIe siècle, de même que W. Felicetti-Liebenfels (*op. cit.*, 65, pl. 79, en s'appuyant sur une datation de O. Wulff); V. Lazarev (Trois fragments d'épistyles..., 133) a pensé à la fin du XIe-début XIIe siècle. D'après le style et l'iconographie, elle a le plus de chance d'être de la première moitié du XIIe siècle.

135. Cf. *Byzantine Icons of Cyprus* . . , 46, no. 12.

136. En raison de leur forme et de leur taille, ces icônes étaient sans doute destinées à l'architrave; mais des images mobiles de la Déisis pouvaient également se trouver au-dessus des entrées des églises, voire même des maisons privées (Cf. V. Lazarev, Dva novih pamjatnika russkoi stankovoj živopisi XII - XIII v., *Kratkije soopštenija Instituta istorii materialnoj kulturi*, 13 (1946), 67 - 76).

137. L'icône a été trouvée à la cathédrale de la Dormition à Moscou, au-dessus du tombeau du métropolite Philippe II. Description et bibliographie chez: Antonova et Mneva, *Katalog* . . , 68 - 69, pl. 11 - 14; pour la date voir Lazarev, Dva novih pamjatnika . . , 67 - 70; *id.*, La scuola di Vladimir-Sousdal dal XII al XIII secolo, *Arte Veneta*, 1956, 9 - 18; *id.*, Trois fragments d'épistyles . . , 133 - 134.

138. Trouvée à la cathédrale de la Dormition à Moscou. Cf. Antonova et Mneva, *Katalog* . . ; *ibid.*, 65 - 66, pl. 23 - 25, avec une bibliographie; V. Lazarev, *Iskusstvo, Novgoroda*, Moscou, Leningrad, 1947, 74; *id.*, *Russkaja živopis* . . , 128 sq.; *id.*, ouvrages cités dans la note précédente.

139. Cf. Chatzidakis, *L'icône byzantine* . . , 27; T. Velmans, Les valeurs affectives dans la peinture murale byzantine au XIIIe siècle et la manière de les représenter, *Art byzantin du XIIIe siècle*, Belgrade, 1967, 47 - 57.

140. Cf. A. Anissimov, La période pré-mongole de la peinture russe ancienne, "Voprosy Restavracii", II, Moscou, 1928, 122 - 125, pl. 13; Felicetti-Liebenfels, *op. cit.*, 47, pl. 46; V. Lazarev, *Novgorodian Icon Painting*, Moscou, 1969. 11, pl. 10; *id.*, *Regard* . . , 102, fig. 5.

deux précédentes Déisis; sa tête est légèrement tournée vers la droite. La tendresse et la tristesse du regard, la douceur de l'expression de tout le visage sont un signe des temps. La technique employée pour parsemer la chevelure de l'archange de minces fils d'or rappelle les hachures en or des plus luxueux manuscrits du XI<sup>e</sup> siècle, comme le Paris. Gr. 74, le Paris. gr. 550, le Sinaït. gr. 339, technique que l'on retrouve d'ailleurs dans d'autres icones attribuées à l'école de Novgorod, comme celle de la Sainte Face (XII<sup>e</sup> s.) ou de l'Annonciation d'Ustjug (XII<sup>e</sup> s.).

Une place doit être faite ici à la petite icône, éminemment "classique" et sans doute constantinopolitaine de saint Jean le Théologien de la collection D. Loverdos à Athènes (36,5 × 27,5 cm., troisième quart du XII<sup>e</sup> s.)<sup>141</sup> qui pourrait appartenir à un épistyle. Légèrement tourné vers la gauche, le saint feuillet l'évangile d'une main et le tient de l'autre (pl. LIII.12). Plongé dans ses pensées et comme à l'écoute de Dieu ou de lui-même, il nous montre un visage plein d'intelligence et de sensibilité qui témoigne du sens nouveau à Byzance pour ce que l'on pourrait appeler, un état d'âme.

La reconstitution récente d'un templon du XI<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> siècle d'après des descriptions d'archives à Veljusa a permis de se rendre compte de la manière dont les icones constituant ensemble une Déisis étaient fixées sur l'architrave dès le XI<sup>e</sup> - XII<sup>e</sup> siècle<sup>142</sup>. On verrait assez bien à un tel emplacement, non seulement les images décrites plus haut, mais aussi une icône comme celle, toute en hauteur, de la Déisis du Musée de la Lavra à Kiev, provenant probablement du Mont Sinaï (deuxième moitié du XII<sup>e</sup> s.)<sup>143</sup>.

3. Le troisième groupe de la catégorie "B" est formé par des images mobiles, dont les sujets (Christ, Vierge, Archanges, saints) et l'iconographie (tous les personnages sont orientés vers un centre supposé, sauf le Christ qui précisément le constitue), correspondent à ceux des icones fixées plus tard, ou déjà à cette époque, dans l'entrecolonnement de l'iconostase. Certaines d'entre elles, de l'extrême fin du XII<sup>e</sup> siècle, comme le Christ Philanthropos et la Vierge Éléousa de Saint-Néophyte de Paphos se trouvent actuellement fixées dans l'entrecolonnement d'une icono-

141. Cf. A. Xyngopoulos, Une icône du temps des Comnènes, *Mélanges Henri Grégoire* (*Annuaire de l'Institut de Philologie et d'histoire orientale et slave*, 10 (1950), 659 sq., pl. I).

142. Voir la disposition de telles icones au XI<sup>e</sup> et XII<sup>e</sup> siècle chez P. Miljković-Pepel, *Novi podaci o oltarskoj pregradi Veljuse i neke pretpostavke o njenim propirnim ikonama*, *Žbornik za likovne umetnosti*, 11, (1975), 219 - 231, fig. 2.

143. Cf. Petrov, *Albom Muzeja Duchovnoj Akademii*, 12, pl. XVII; Wulff et Alpatoff, *Geschichte*. . ., 70 - 72, 263; Lazarev, *Storia*. . ., 205, fig. 320.



stase qui leur est contemporaine<sup>144</sup>. Bien entendu, ceci n'implique pas automatiquement qu'elles s'y trouvaient déjà à l'époque, mais on pourrait croire qu'elles étaient, sinon fixées, du moins placées à cet endroit, puisqu'il s'agit d'icônes processionnelles; comme on le sait, celles-ci étaient souvent conservées dans le bēma, de même que certaines icônes particulièrement vénérées. Au XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècle, les icônes réunies dans ce groupe ont donc pu être fixées ou seulement exposées dans l'entrecolonnement, ou placées sur des *proskynetaria* devant la paroi du chœur.

L'icône du Pantocrator au Sināi (86 de largeur, XII<sup>e</sup> s.)<sup>145</sup>, celles, en mosaïque du Christ Éléimon (XII<sup>e</sup> s.) de Berlin<sup>146</sup> (pl. LV.17) et du Christ au livre ouvert (XII<sup>e</sup> s.) à Florence<sup>147</sup> portant, l'une, l'épithète de "Miséricordieux", l'autre, le texte de l'Évangile de Jean (8, 12): "Je suis la lumière du monde. . .", comme c'est souvent le cas dans les diverses représentations faisant allusion à la prière d'intercession, le Christ Philanthropos de Saint-Néophyte à Paphos déjà évoqué (73 × 46 cm., v. 1183)<sup>148</sup>, l'icône processionnelle à double face de la Panaghia tou Arakou à Lagoudera figurant le Christ (105 × 70,5 cm., XII<sup>e</sup> s.)<sup>149</sup>, une autre icône où l'on voit le Christ (89 × 66 cm., XIII<sup>e</sup> s.) aux traits calligraphiés avec une minutie particulière, et qui fut trouvée récemment à l'église de la Vierge de Moutoullas<sup>150</sup>, font partie des icônes dont la fonction et l'emplacement ont été définis plus haut. Ces peintures nous montrent un Christ sévère, impassible, présenté frontalement et adoptant le type du Pantocrator.

Il en est tout autrement des icônes de la Vierge destinées au même emplacement. Marie est figurée de trois quarts et tournée vers l'icône

144. Cf. C. Mango et J. W. Hawkins, *The Hermitage of St-Neophytos and its wall painting*, *DOP*, 20 (1966), 19, 201 - 202, 204, fig. 50 - 59. Sur le problème de l'emplacement initial de ces icônes, voir Chr. Walter, *Further Notes on the Deësis*, *REB*, 28 (1970), 164.

145. Cf. Sotiriou, *Icones*. . . I, pl. 68; II, 82 - 83.

146. Cf. Wulff et Alpatoff (*Denkmäler*. . ., 56 sq., pl. 17); Felicetti-Liebenfels, *op. cit.*, 63, pl. 70.

147. Cf. Demus, *Mosaics of Norman Sicily*, 393; Felicetti-Liebenfels, *op. cit.*, 63 - 64, pl. 71.

148. Cf. note 121.

149. Cf. A. Papageorgiou, *Εἰκὼν τοῦ Χριστοῦ ἐν τῷ ναῷ τῆς Παναγίας τοῦ Ἀρακοῦ, Κυπριακαὶ Σπουδαί*, 32 (1968), 45 - 55; *id.*, *Icones de Chypre*, Paris-Genève-Munich, 1969, 49 et pl. de couverture; K. Weitzmann, *A Group of Early Twelfth-Century Sinai Icons attributed to Cyprus*, *Studies in Memory of David Talbot Rice*, Edinburgh, 1975, 47 - 63, surtout 48.

150. Cf. G. Sotiriou, *Βυζαντινὰ μνημεῖα τῆς Κύπρου*, Athènes, 1935, pl. 117b; Papageorgiou, *Byzantine Icons of Cyprus*. . ., 30, no. 14.

du Christ en attitude de prière ou alors tenant l'Enfant. Citons d'abord deux icônes de la Vierge où elle fait le geste de la prière: celle de Saint-Néophyte à Paphos (106 × 73 cm., 1183)<sup>151</sup> et celle du Mont Sinaï (v. 1200)<sup>152</sup>; les deux icônes en mosaïque de la Vierge Hodighitria (XIIIe s.), dont l'une est au Musée de Palerme (pl. LIV. 14), datée du XIIIe siècle<sup>153</sup>, et l'autre au Mont Sinaï<sup>154</sup>, deux autres icônes de la Vierge à l'Enfant de la collection Phanéroméni à Nicosie, l'une de la fin du XIIe siècle (95 × 59 cm.)<sup>155</sup>, l'autre (Éléousa), du XIIIe siècle (106 × 75 cm.)<sup>156</sup>. Une icône de la Vierge Glykophilousa de l'église de la Vierge Chrysali-notissa à Chypre (95 × 59 cm., XIIe s.)<sup>157</sup> et une autre du même type, de la fin du XIIe siècle, au Musée Byzantin d'Athènes<sup>158</sup>, enfin l'icône bilatérale, trouvée à Veria (90 × 61 cm., XIIIe s.), dont l'avvers montre la Vierge Éléousa (revers du XIVe s.)<sup>159</sup>, pourraient également entrer dans cette catégorie; cela est pratiquement certain pour la Vierge Arakiotissa (103,5 × 73,5 cm.)<sup>160</sup> qui fait pendant au Christ trouvé dans la même église de la Panaghia tou Arakou à Lagoudera, et pour la Vierge Hodighitria (99 × 67,5 cm., XIIIe s.) de l'église de la Vierge de Moutoullas<sup>161</sup> qui correspond au Christ de cette même église. Mentionnons encore trois icônes de la Vierge Éléousa ou Umilenije appartenant à des collections russes, comme celle à l'église de la Dormition au Kremlin (fin XIIe-déb. XIIIe s.)<sup>162</sup> et celle du Musée Russe à Leningrad (XIIIe s.)<sup>163</sup> où Marie tient l'enfant sur le bras gauche, enfin celle dite "Beloezerska" selon son lieu de provenance, également au Musée Russe (déb. XIIIe s.)<sup>164</sup>, avec de part et d'autre de Marie, des anges en médaillon

151. Cf. note 72.

152. Cf. Weitzmann, *Frühe Ikonen*... , pl. 31.

153. Cf. Felicetti-Liebenfels, *op. cit.*, 64, fig. 72.

154. Cf. Sotiriou, *Icones*... I, 71; II, 85 - 86; Weitzmann, *Frühe Ikonen*... , pl. 36. Cette icône ne devrait pas vraiment figurer ici puisqu'elle semble postérieure au début du XIIIe siècle.

155. Cf. Papageorgiou, *op. cit.*, pl. p. 25.

156. *Ibid.*, pl. p. 18.

157. *Ibid.*, pl. p. 28; *Byzantine Icons of Cyprus*... , no. 3.

158. L'enfant est curieusement enveloppé par le maphorion de Marie; cf. Musée Byzantin, Athènes, no. 137a; M. Chatzidakis, dans son rapport, *supra*, pl. XLVI.

159. Cf. *Byzantine Murals and Icons*, National Gallery, 1976, Athènes, 75, no. 87.

160. *Byzantine Icons of Cyprus*... , 34, no. 6.

161. *Ibid.*, 48, no. 13.

162. Cf. V. Lazarev, *Vizantijskaja živopis*, Moscou, 1971, 319.

163. *Ibid.*, 320.

164. *Ibid.*, 318, no. 78 et 321.

et des saints en médaillon, sur le cadre; Marie y tient l'enfant sur son bras droit.

Parmi les icônes qui auraient pu être fixées dans l'entrecolonnement de l'iconostase, il faudrait compter celles de saint Jean en attitude de prière, lorsqu'elles semblent trop grandes pour figurer sur l'épistyle, comme c'est le cas de l'icône du Baptiste à l'évêché de Kérynia (61,5 × 32,5 cm., v. 1100)<sup>165</sup>, par exemple. Il en est de même pour les images mobiles figurant des anges qui tournent la tête ou le buste d'un côté, comme on le voit sur l'icône du monastère Saint-Jean Chrysostome (66 × 38 cm., v. 1200)<sup>166</sup> et sur deux autres images mobiles, l'une représentant l'archange Michel (54 × 44 cm.)<sup>167</sup>, l'autre, l'archange Gabriel<sup>168</sup>, du Mont Sinaï, respectivement de la fin du XIIe et du XIIIe siècle<sup>169</sup>. On pourrait également associer à ce groupe une icône de l'archange Michel de la cathédrale de la Dormition à Moscou (50 × 36 cm., XIIe - XIIIe s.)<sup>170</sup> d'un type très différent: l'archange est figuré ici en pied, ou frontalement et dans toute son imposante majesté, tel qu'il apparaît en vision à Josué, agenouillé à ses pieds.

Quelques icônes de saints actuellement conservées correspondent au type de celles que l'on exposait ou fixait dans l'entrecolonnement de l'iconostase; Nous pensons à l'icône bilatérale, sculptée et peinte, de saint Georges en prière entouré de scènes de sa vie, du Musée Byzantin d'Athènes (109 × 72 cm., XIIIe s.)<sup>171</sup> ou à celle de l'apôtre Paul tenant le rouleau d'une main et bénissant de l'autre, à l'église de la Vierge Chrysaliniotissa à Nicosie (94 × 67 cm., XIIIe s.)<sup>172</sup>, ou encore à la magnifique icône de saint Élie provenant du catholicon du monastère de saint-Jean-Lampadistis à Kalopanayotis (85 × 66 cm., XIIIe s.)<sup>173</sup>,

165. Cf. Papageorgiou *op. cit.*, 28.

166. Cette icône a été datée de la fin du XIIe siècle (cf. C. Mango et E.J.W. Hawkins, Report on field work in Istanbul and Cyprus 1962 - 63, *DOP*, 18 (1964), 334, fig. 40), ou vers 1200 (A. Papageorgiou, *Masterpieces of the Byzantine Art of Cyprus*, Nicosie, 1965, 19, pl. XVI, I; *id.*, *Icones.* . . , pl. 14 - 15). K. Weitzmann a rapproché notre icône des images mobiles de tradition mixte du temps des Croisades (cf. A Group. . . , 48; *id.*, *Icon painting in the Crusader Kingdom*, *DOP*, 10 (1966), 74, fig. 5).

167. Cf. Sotiriou, *Icones.* . . I, pl. 72; II, 87.

168. *Ibid.*, I, pl. 73; II, 88.

169. A propos de ces anges, V. Lazarev (Trois fragments d'épistyles. . . , 133) a pensé qu'il s'agissait d'icônes d'épistyle complétant une Déisis. Cela n'est évidemment pas exclu. Toutefois, la taille de ces icônes semble trop importante pour un tel emplacement.

170. Cf. Felicetti-Liebenfels, *op. cit.*, 47, pl. 48.

171. Cf. Chatzidakis, *Frühe Ikonen.* . . , pl. 49.

172. Cf. Papageorgiou, *Icones.* . . , 106 et 54; *Byzantine Icons of Cyprus.* . . , 54, no. 16.

173. Cf. *Byzantine Icons of Cyprus.* . . , 42, no. 10.

dont la facture fait penser à la peinture à fresque du début du XIII<sup>e</sup> siècle. Figuré en buste et tourné vers l'angle supérieur droit, où se trouvait probablement le corbeau qui venait le nourrir (détruit), il a un regard d'une rare intensité qui lui confère une extraordinaire présence.

4. Le quatrième groupe de la catégorie "B" est constitué par la représentation d'un sujet nouveau: le Calendrier liturgique<sup>174</sup>. Ces icônes qui montrent les saints fêtés au cours d'un<sup>175</sup> ou de plusieurs mois (présentation en diptyques et en triptyques)<sup>176</sup> ont été précédées dans le temps par celles illustrant des vies de saints. Elles adoptent deux principaux schémas: l'un montre des rangées de scènes superposées illustrant le martyr des saints que l'on fête pendant une période donnée<sup>177</sup>; l'autre est constitué par des rangées de saints au milieu desquels apparaît la représentation d'une ou de plusieurs grandes fêtes<sup>178</sup> (pl. LVII. 20). M. Weitzmann a montré les liens étroits qui relient ces icônes aux miniatures des Ménologes et des Sinaxaires<sup>179</sup>. Les éléments dont elles sont composées viennent de modèles de manuscrits, mais le schéma global le plus souvent utilisé — celui des très nombreux personnages alignés — apparaît d'abord sur les icônes et ne sera repris qu'ensuite par les recueils illustrés de Vies de saints<sup>180</sup>. La foule très dense qui couvre ces icônes est constituée de minuscules unités, à peine discernables dans le champ pictural, comme si l'on voulait montrer que c'était moins tel saint particulier qu'il importait de discerner, que leur union fraternelle au sein de l'Église. Conservées dans les chapelles annexes ou dans des armoires pendant toute l'année, elles étaient exposées, chacune à son tour, sur un pupitre ou un chevalet.

5. Certains témoignages indirects incitent à penser que des icônes particulièrement vénérées se trouvaient également près ou derrière l'autel, autrement dit qu'elles prenaient la place du retable que l'on voit en Occident à partir du XIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi un texte latin, écrit avant 1204, le cod. Ottoboniano lat. 169, au Vatican, mentionne une

174. C'est vers la fin du Xe siècle que Siméon Métaphraste avait constituée une sorte d'encyclopédie hagiographique avec les légendes des Vies de saint, ordonnées de manière à ce que chacune corresponde à un jour de l'année (cf. K. Weitzmann, *Byzantine Miniature*... , 213).

175. Cf. Sotiriou, *Icones*... , I, 126; II, 117.

176. Cf. *ibid.*, I, 131 - 143; II, 119 - 123.

177. Cf. *ibid.*, I, 136 - 143; II, 121 - 123.

178. *Ibid.*, I, 126 - 135; II, 117 - 120.

179. *Byzantine Miniature*... , 213 sq.

180. *Ibid.*, 214.

icone miraculeuse byzantine du Christ Sauveur et la situe au-dessus de l'autel de l'église de la Vierge Chalcopratia à Constantinople<sup>181</sup>. Un texte russe de la fin du XII<sup>e</sup> siècle consacré aux miracles de l'icone de la Vierge de Vladimir, affirme de son côté que, pour apercevoir celle-ci depuis la nef, il fallait se placer en face de l'autel<sup>182</sup>. Disons encore, que pendant une restauration qui avait eu lieu sous Romain Argyre (1028 - 1034), on découvrit une icone acheiropoietos de la Vierge à l'Enfant dans le mur (refait) de l'église des Blachernes. A ce propos, E. Dobschütz a pensé, sans doute avec raison, à une icone fixée derrière l'autel sur une tige, puis renversée et oubliée pendant la période iconoclaste<sup>183</sup>. C'est à cet endroit ou, plus exactement, suspendue au-dessus de l'autel, que l'on voit une icone de la Vierge dans une peinture murale tardive, à Sučevitz (v. 1600), représentant la Déposition de la Tunique et de la Ceinture de la Vierge (pl. LIX. 24). Le même emplacement d'une icone de la Vierge, plantée sur une longue tige et surplombée par un ciborium apparaît dans la fresque illustrant la dédicace de l'Hymne Acathiste<sup>184</sup>. On observe enfin, une icone de la Sainte Face fixée à l'autel, dans une Communion des Apôtres à l'église de Poganovo<sup>185</sup>. A tout ceci s'ajoute un fait bien connu : avant la transformation de l'"iconostase" en un mur décoré, l'icone la plus vénérée d'une église était placée derrière la table d'autel. C'était la place d'honneur traditionnelle, dans les églises de l'Antiquité, celle du trône et du reliquaire du martyr. Logiquement, elle aurait donc perdu ce privilège au moment où le templon, transformé en mur continu, interdit aux fidèles de la voir depuis la nef.

Un certain nombre d'icônes actuellement conservées ont pu, en effet, occuper une place voisine de l'autel. Citons en premier lieu, celle de la Vierge de Vladimir, où le fait est certain, si l'on en croit le texte du XII<sup>e</sup> siècle cité. En second lieu, nous pensons à deux icônes de la Sainte Face, du XII<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècle qui remontent à des ateliers slaves : il s'agit de la Sainte Face de la cathédrale de la Dormition à Moscou (actuelle-

181. "In ecclesia autem Salvatoris est imago eius supra in altare comissa et in ipsa imagine Christi factum est magnum miraculum in tempore Heraclii imperatoris" (Cf. C. G. Mercati, *Sanctuari e reliquie constantinopolitane secondo il codice Ottoboniano Latino 169, prima della conquista latina (1204)*, *Atti della Pontifica Accademia di Archeologia*, Serie III, *Rendiconti*, 12 (1937), 144.

182. V. O. Ključevski, *Skazanie o Čudesah Vladimirskoj ikony Božiej materi*, St. Pétersbourg, 1878, 31 - 37; A. I. Anissimov, *Vladimirskaja ikona Božiej Materi*, Prague, 1928, 14 - 15.

183. *Christusbilder*, Leipzig, 1909, 89.

184. Cf. Velmans, *Une illustration...*, fig. 34.

185. Cf. Grabar, *La Sainte Face...*, fig. 15.

ment à la Galerie Tretjakov, 77 × 71 cm., XIIe s.)<sup>186</sup> et de la Sainte Face de Laon<sup>187</sup>. Le sujet évoqué jouissait d'une grande renommée à Constantinople, depuis le milieu du Xe siècle (944), lorsque le Mandy-lion d'Edesse, auquel se réfèrent toutes les images de la Sainte Face, avait été triomphalement apporté dans la capitale byzantine. A Edesse, une liturgie spéciale avait été créée en son honneur et le premier dimanche du Carême la relique était solennellement déposée sur un petit autel situé à l'Est de l'autel principal<sup>188</sup>. L'icone a-t-elle pu être assimilée à la relique après la disparition de celle-ci en 1204, et plus particulièrement dans des régions éloignées de Constantinople ? On ne saurait l'affirmer. Cependant la Sainte Face de Moscou a une chance supplémentaire d'avoir occupé la place derrière l'autel, puisqu'elle était une icône processionnelle ; lorsque ces images mobiles ne participaient pas au cortège, elles étaient fixées derrière la table d'autel, tout comme la croix processionnelle d'ailleurs. Loin de s'opposer à un tel emplacement, le sujet qui figure sur le revers de l'icone de Moscou le rend, au contraire, encore plus probable, puisqu'on y voit une croix glorieuse portant la couronne d'épines et des anges tenant les instruments de la Passion et des rhipidias, autrement dit, une allusion aux rites et aux paroles de la *Proskomidie*.

Une autre grande icône russe incite à penser à un emplacement semblable, celle de la Vierge orante à la Galerie Tretjakov, trouvée au monastère du Sauveur (Spas) de Jaroslavl (194 × 120 cm., XIIe - XIIIe s.) (pl. LVI. 19)<sup>189</sup>. Marie est figurée en pied avec l'Enfant en médaillon sur sa poitrine et flanquée de deux autres médaillons contenant des archanges. Par son type iconographique, elle rappelle l'image de l'abside de Sainte-Sophie de Kiev et encore davantage, celle de la célèbre Vierge des Blachernes à Constantinople. Une telle icône a pu fort bien se trouver installée derrière la table d'autel, à l'endroit même où se dresse toujours

186. Cf. Antonova et Mneva, *Katalog...* (avec bibliographie), 66 - 68, pl. 26, 27 ; Lazarev, *Regards...*, 99 - 100, pl. 1 ; reproduction couleur chez M. Alpatoff, *Trésors de l'art russe*, Paris, 32.

187. Cf. Grabar, *La Sainte Face...*, pl. I.

188. Voir toute la cérémonie de la sortie de la relique de l'armoire où elle était conservée et celle de la procession, suivie de la déposition sur l'autel, chez Dobschütz, *Christusbilder...*, 146.

189. En Russie, cette icône est connue sous le nom de "Grande Panaghia". On l'attribue au peintre russe Alépios de Petchery, qui aurait peint, d'après la chronique de la Laure de Kiev, "une grande icône de la Vierge". Elle est datée du début du XIIe siècle, par Mmes Antonova et Mneva (*Katalog...*, 51 - 54, pl. 3), et du XIIe - XIIIe, par M. Alpatoff (*Trésors...*, 42).

une croix dite "de derrière l'autel". L'icone y était visible de partout, comme le seront les retables des églises latines, et notamment à l'époque où le templon n'était pas encore fermé par des icones. On imagine facilement que, en Russie surtout, où les églises en bois prédominaient encore au XII<sup>e</sup> siècle, une icone de cette taille et de ce type iconographique, particulièrement proche de celui utilisé couramment pour l'abside, était en mesure de remplacer la fresque ou la mosaïque du fond du bēma.

On se demande quel a pu être l'emplacement de l'icone monumentale, — assez semblable aux retables italiens par sa structure — de saint Nicolas "tis Steyis" (203×158 cm., XIII<sup>e</sup> s.), trouvée à l'église du même nom à Kakopétria<sup>190</sup>. Le saint est figuré en pied sous un arc trilobé, de part et d'autre duquel le Christ lui tend un rouleau et la Vierge, le maphorion, comme on le voit sur l'icone murale à Saint Nicolas Kasnitzis à Kastoria<sup>191</sup>. Les scènes de la vie de saint Nicolas n'entourent pas toute l'icone sous la forme d'un cadre, selon l'habitude byzantine, mais forment deux volets latéraux en se suivant sur les deux bords verticaux de l'image; chacun de ces petits épisodes constitue un rectangle dont la partie allongée est disposée horizontalement, comme on le voit précisément sur les retables italiens<sup>192</sup>. Il est vrai, que cette icone du XIII<sup>e</sup> siècle vient de Chypre (occupée par les Latins) et qu'elle a pu, comme beaucoup d'autres icones chypriotes de cette époque, subir une influence occidentale.

6. Un nombre relativement élevé d'images mobiles ont pu être accrochées aux piliers ou appuyées sur les murs voisins de la paroi du chœur<sup>193</sup>. Cela semble, en tout cas, probable pour deux peintures de chevalet de la Galerie Tretjakov figurant, l'une saint Georges en pied (231×142 cm., XII<sup>e</sup> s.) (pl. LI.8)<sup>194</sup> et l'autre, l'Annonciation dite d'Ustjug (229×144 cm., XII<sup>e</sup> s.) (pl. LVI.18)<sup>195</sup>. De même taille (à

190. Cf. D. Talbot Rice, R. Gunnis, T. Talbot Rice, *The Icons of Cyprus*, Londres, 1937, 189 - 193, pl. V, 2; Papageorgiou, *Icones* . . , 18 et 35; *Byzantine Icons of Cyprus* . . , 52, no. 15.

191. Cf. note 55.

192. On pourrait citer d'innombrables exemples, dont le retable bien connu du Museo Civico de Pise figurant la Vierge trônante avec l'Enfant. (Cf. H. Hager, *Die Anfänge des italienischen Altarbildes*, Munich, 1962, pl. 186); Voir aussi dans le même ouvrage les pl. 123 à 138.

193. Cf. note 73.

194. Cf. Mmes Antonova et Mneva (*Katalog* . . , 47 - 48, pl. 17, avec bibliographie) datent cette icone des années 1030. V. Lazarev (Cf. *Russkaja živopis* . . , 112) a proposé la date que nous adoptons: 1130 - 1190. Voir également ces auteurs à propos des reprints (visages et parties du vêtement) du XIV<sup>e</sup> siècle.

195. Elle est de 1119 - 1130 d'après Mmes Antonova et Mneva (*Katalog* . . , I,

deux centimètres près), de même provenance — l'église Saint-Georges du monastère de Juriev — elles seraient également parfaitement adaptées, dans le sens de la largeur, aux piliers (150 cm.) de cette église<sup>196</sup>. Les sujets figurés conviendraient à une telle fonction, puisqu'il s'agit du saint patron de l'église et d'une Vierge de l'Annonciation-Incarnation, condition du Salut des hommes. Deux particularités iconographiques distinguent en effet cette dernière peinture: au lieu du saint Esprit, l'Ancien des Jours, assis sur le "trône des chérubins", apparaît dans un médaillon du ciel au sommet de la composition; l'Enfant est représenté comme s'il était vu par transparence sur la poitrine de Marie. On ajoute ainsi au thème de l'Annonciation, le sujet de la Conception. D'autres icônes de ce type existent, surtout en Russie, sans qu'il y ait cette correspondance entre la largeur des piliers de l'église où elles ont été trouvées et leur propre format. Citons seulement celle des saints Pierre et Paul (2,36 × 1,47, probablement de 1050 - 1109) qui a été découverte à Sainte-Sophie à Kiev et se trouve actuellement au Musée historique de Novgorod<sup>197</sup>. Comme nous le suggérions plus haut, ces icônes et l'usage de les appuyer contre les piliers pourraient bien être à l'origine des icônes murales.

7. Il a été question à plusieurs reprises ici d'icônes bilatérales; tantôt parce qu'elles semblaient marquées, dans leur iconographie, par la piété privée (l'icône "Znamenije" de Moscou), tantôt parce qu'elles étaient fixées sur une iconostase (Saint-Néophyte à Paphos) ou qu'elles auraient pu s'y trouver intégrées (le saint Georges du Musée byzantin d'Athènes, l'icône de la Vierge Éléousa à Veria), ou encore à propos des icônes placées, peut-être, derrière l'autel (la Sainte Face de Moscou). D'autres icônes bilatérales de l'époque sont également conservées. Compte tenu de leur fonction d'icônes processionnelles, elles devraient être considérées comme un groupe à part, indépendamment

54 - 57, pl. 19, 20, avec bibliographie); sur les antécédents de ce type iconographique voir Lazarev, *Regard* . . , 100 - 101, fig. 4; *id.*, *Novgorodian Icon painting*, Moscou, 1969, 10 - 11, pl. 8 - 9; *id.*, *Russkaja živopis* . . , 105 - 112; reproduction en couleur, Alpatoff, *Trésors* . . . 36 (date proposée: première moitié du XII<sup>e</sup> s.). Voir également les ouvrages cités à propos de la restauration de l'icône au XVI<sup>e</sup> siècle et l'éventuelle création, à cette époque, des ailes de l'archange.

196. Cf. Lazarev, *Russkaja živopis* . . , 112.

197. Au cours de cette longue période, Sainte-Sophie de Kiev, où fut trouvée l'icône, était restée sans décor pariétal et V. Lazarev y voit un indice pour que de grandes icônes aient été exécutées durant ces années-là pour orner le chœur. Il suppose que l'icône des saints Pierre et Paul avait été précisément destinée aux piliers Est (cf. V. Lazarev, *Novgorodian Icon* . . , 1, pl. 1).



de l'emplacement qu'a pu avoir l'une ou l'autre d'entre elles, lorsqu'elle ne participait pas à une procession. Cet emplacement se trouvait presque toujours dans le sanctuaire où elles étaient exposées ou rangées dans une armoire. L'une des plus remarquables d'entre elles a été découverte récemment à Kastoria<sup>198</sup> et représente, d'un côté la Vierge Hodighitria et de l'autre — précocement pour l'époque — le Christ de Pitié (115 × 77 cm., XIIe s.). Une croix en métal du XIIe siècle, au Musée Russe de Moscou, montre, non seulement cette image précoce du Christ de Pitié, mais aussi la même association comme sur l'icone de Kastoria, d'un Christ de Pitié et d'une Vierge Hodighitria<sup>199</sup>. Mais revenons à notre icone. Exécutées dans le style graphique de l'époque des Comnènes, avec une sorte de virtuosité dans le tracé linéaire, ses deux surfaces supportent des images poignantes de la souffrance humaine. La tête du Christ mort est inclinée sur son épaule droite, tandis que Marie avec l'Enfant fronce les sourcils d'une manière si douloureuse qu'elle a plutôt le visage d'une Vierge de Pitié que d'une Hodighitria et cela n'est sans doute pas dû à un hasard.

Une autre icone bilatérale a été découverte récemment à Kastoria et montre, sur ses deux faces, les saints Anargyres Côme et Damien entourés de douze scènes de leur vie; l'une des deux faces est du XII - XIIIe, l'autre du XVIIe siècle (116 × 84)<sup>200</sup>. Citons encore deux icônes bilatérales de Veria, celle du Crucifiement (94 × 45 cm., XII - XIIIe s.), dont le revers montre un Christ du XVIIe siècle<sup>201</sup> et celle d'un Christ, difficile à dater (XIIIe - XVe s. 94 × 52 cm.), avec saint Nicolas (XVIIe s.) sur le revers<sup>202</sup>; rappelons enfin l'icone bilatérale bien connue de l'église Saint-Luc à Nicosie, dont une seule face avec un pathétique Crucifiement (70 × 43 cm., XIIIe s.) est conservée<sup>203</sup>.

8. Un dernier groupe de cette catégorie "B" peut être constitué par des icônes figurant une grande fête, que leur taille importante empêche de figurer sur l'iconostase et rend, par ailleurs, moins commodes que

198. Cf. M. Chatzidakis, Rapport au XVe Congrès, *supra*, p. 358 - 359, pl. XLV, 20 et 21. *id.*, *Byzantine Murals*... , 77, no 106.

199. Les deux images se suivent sur la partie longitudinale de la croix. Marie est figurée en pied (cf. Lazarev, *Vizantiiskaja živopis*... , 286).

200. Cf. Chatzidakis, *Byzantine Murals*... , 77, no. 107.

201. Cf. *ibid.*, 75, no. 86.

202. Cf. *ibid.*, 75, no. 88.

203. Cf. Talbot Rice, *Icons*... , 255, pl. XLI, 114; Chatzidakis, *Frühe Ikonen*... , p. XXV, fig. 47; Papageorgiou, *Icones*... , 89 - 90 et 27; *Byzantine Icons of Cyprus*... , 56, no. 17.

d'autres pour un emploi privé. Il s'agit là d'icônes qui étaient probablement exposées dans l'église sur des proskynétaria et particulièrement vénérées au cours de l'office qui correspondait à la fête représentée. Une icône de ce type serait celle de la Dormition de la Vierge à la Galerie Tretjakov (155 × 128 cm., fin XIIe-prem. tiers du XIIIe s.)<sup>204</sup> qui correspond à un type iconographique avancé pour l'époque (les apôtres accourent sur des nuages, l'âme de la Vierge est accueillie par les anges dans un segment du ciel) et à une sorte de perfection formelle, faite de l'équilibre des volumes et des taches colorées. Une autre Dormition de très grande taille pourrait lui être associée; il s'agit de l'icône de l'église de la Dormition à Pskov (135 × 100 cm. XIIIe s.)<sup>205</sup>. Une troisième icône de la Dormition de grande taille (98 × 64,5 cm., XIIe - XIIIe s.), mais assez abîmée, a été trouvée à l'église de la Sainte Croix à Pedhoulas<sup>206</sup>. Ajoutons ici une icône qui ne figure pas une grande fête, mais des scènes de la Passion, telle que l'icône peu commune du Christ Helkoménos (112 × 83,5 cm., XIIe - XIIIe s.) de l'église de la Sainte-Croix à Pélendri, qui illustre l'épisode de la préparation de la croix<sup>207</sup>.

Nous arrivons à la troisième catégorie d'icônes "C" qui ont pu être destinées soit à la piété privée, soit à un usage cultuel, ou à tous les deux à la fois:

1. Ceci est le cas d'icônes de saints en pied, du genre de celles des saints apôtres Pierre et Paul (bénis par le Christ) au Musée Russe de Leningrad (premier quart du XIIIe s.)<sup>208</sup>, du revêtement en argent doré qui recouvrait presque entièrement une autre icône des mêmes apôtres; au Musée de Novgorod (première moitié du XIIe s.)<sup>209</sup>, celle de saint Pierre du Protaton (89 × 40 cm., XIIe s.)<sup>210</sup>, celle des saints Anargyres du Mont Sinaï (8 × 28 cm., d.b XIIe s.)<sup>211</sup>; ajoutons-leur quelques images mobiles de saints figurés en buste, par exemple, le saint

204. Trouvée à l'église de la Nativité de la Vierge du monastère "Desjatin" près de Novgorod. Des inscriptions citent les noms des apôtres en grec (Luc, Philippe, André et Matthieu, figurés dans les nuages) et en russe (pour tous les autres). (Cf. Antonova et Mneva, *Katalog* . . , 73 - 75 (avec bibliographie); Lazarev, *Russkaja živopis* . . , 114 sq.).

205. Cf. Antonova et Mneva, *op. cit.*, 183 - 185, pl. 93.

206. Cf. Sotiriou, *Monuments byzantins* . . , pl. 122b; Talbot Rice, *Icons* . . , 268 - 269, pl. XLVIII; *Byzantine Icons of Cyprus* . . , 38, no. 8.

207. Lazarev, *Russkaja živopis* . . , 60, no. 9.

208. *Ibid.* . . , 114 et 120.

209. Cf. Alpatoff, *Trésors* . . , 26.

210. Cf. Chatzidakis, *Frühe Ikonen*, pl. 41.

211. Cf. Sotiriou, *op. cit.*, I, pl. 84, II, 96 - 97.

Pantéléimon (38,5 × 25,5, XIIe s.) du monastère de Lavra au Mont-Athos<sup>212</sup>.

2. La même incertitude règne à propos des images mobiles de saints dont les cadres sont décorés par d'autres saints, l'Hétimasie, des prophètes, etc., comme on le voit sur la célèbre icône de saint Nicolas à la Galerie Tretjakov (140 × 93 cm., déb. XIIIe s.)<sup>213</sup>. Ce groupe comprend également des icônes de saints avec des images de leur vie dans le cadre, trop répandues pour avoir des fonctions particulières. Citons celle, infiniment lyrique et incitant à la méditation, du prophète Élie de la Galerie Tretjakov (141 × 111 cm., XIIIe s.)<sup>214</sup>, dont le cadre supérieur montre une Déisis élargie par deux anges et les apôtres Pierre et Paul, ou celle de sainte Marina avec des scènes de sa vie sur le cadre (97 × 60 cm., XIIIe s.) de l'église de la Sainte Croix à Pedhoulas<sup>215</sup>. La plupart de ces icônes semblent faites pour être exposées dans l'église le jour de la fête du saint. Mais parallèlement, elles ont été commandées et offertes à l'église par des particuliers qui devaient porter plus d'une fois le prénom du saint représenté. Un très grand nombre d'icônes du Christ, de la Vierge, des saints et des anges, appartient à cette catégorie extrêmement vaste et mobile, où les images remplissaient simultanément ou successivement plusieurs fonctions. Ainsi, la fameuse Vierge de Vladimir passa d'une église destinée au culte public à la chapelle privée d'un prince<sup>216</sup>. Rappelons ici la très belle icône du Christ dit "aux cheveux d'or" de la cathédrale de la Dormition à Moscou (59 × 42 cm., XIIIe s.) (pl. LV. 16)<sup>217</sup>, traitée comme une pièce d'orfèvrerie, avec ses médaillons dorés entourés de perles qui recouvrent le fond et les vêtements du Sauveur, ses teintes soutenues imitant l'éclat de l'émail, sa technique minutieuse. Le contour

212. Cf. Chatzidakis, *Frühe Ikonen*. . . , pl. 42.

213. Trouvée au monastère Novodeviçi à Moscou (Cf. Antonova et Mneva, *Katalog*. . . , 69 - 71) avec une attribution erronée à l'école de Kiev. Parmi les saints qui figurent dans le cadre (Boris et Gleb, Côme et Damien, les saintes Fétinie et Anastasie) se trouvent Flore et Laure, Anastasie et Paraskève, particulièrement vénérés à Novgorod (cf. Lazarev, *Russkaja živopis*. . . , 114; *id.*, *Regard*. . . , pl. 10, 106; reproduction en couleur, Alpatoff, *Trésors*. . . , 28).

214. Cf. Antonova et Mneva, *Katalog*. . . , 182 - 183, pl. 91; Alpatoff, *Trésors*. . . , 50.

215. *Byzantine Icons of Cyprus*. . . , 44, no. 11.

216. Si l'on en croit les chroniques (cf. note 145), l'icône fut commandée à Constantinople pour l'église de Višegrad près de Kiev, installée dans cette église, puis retirée par le prince André Bogoljubski pour servir à son usage personnel, enfin déposée à la cathédrale de Vladimir etc.

217. Cf. *Rostovo Subsalskaja živopis*. . . , pl. 9.

des yeux est pratiquement invisible, dissout dans l'ombre des orbites, le regard tourné vers l'intérieur — d'une profonde tristesse.

#### EXPANSION AU NORD ET A L'OUEST

Des premières icônes byzantines arrivées en Russie au moment de la christianisation, et même de celles datant du XI<sup>e</sup> siècle, dont parlent les chroniques, aucune n'a été retrouvée; par contre, au XII<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècle, elles sont nombreuses, variées et répandues bien loin au Nord de l'ancienne principauté de Kiev, où s'étaient concentrées les activités artistiques au XI<sup>e</sup> siècle. Les nettoyages et les restaurations effectuées récemment, ainsi que les études qui les ont suivies, ont permis d'attribuer un certain nombre de ces icônes à trois grands centres artistiques russes, Kiev, Novgorod, et Vladimir-Souzdal. Néanmoins, le prestige culturel de Byzance restait immense et absolument déterminant pour cette production. Des relations particulièrement animées s'étaient d'ailleurs instaurées entre les princes et prélats russes (surtout ceux de Kiev et de Novgorod) et Constantinople. Les évêques et archevêques russes se rendaient souvent dans la capitale byzantine et certains y séjournaient très longtemps, comme Antoine de Novgorod; de son côté, le haut clergé grec venait régulièrement en Russie et en 1186 Novgorod reçut même la visite du petit fils de l'empereur Manuel Comnène, Alexis. On chercha donc tout naturellement à importer des œuvres mobiles, comme la célèbre Vierge de Vladimir, ou à attirer des artistes grecs à Kiev, à Vladimir, à Novgorod, partout où de grandes constructions d'églises étaient en cours. Les chroniques russes nous ont conservées les noms de certains de ces artistes grecs séjournant dans des centres artistiques russes, tel le peintre grec Petrovits qui avait peint l'église de la Déposition de la Tunique et de la Ceinture de la Vierge à la fin du XII<sup>e</sup> siècle (1196), à Novgorod; V. Lazarev a même été tenté d'attribuer à Petrovič trois des plus belles icônes trouvées en Russie, dont il a été question plus haut, celle de la Sainte Face de Moscou, celle de l'Annonciation d'Ustjug et celle de l'Archange Gabriel<sup>218</sup>.

On sait, par ailleurs, que des peintres russes de cette époque avaient appris leur métier chez des peintres grecs travaillant en Russie. Ainsi, le peintre d'icônes russe Alimpij, dont le Paterikon du monastère rustre de Kiev nous dit qu'il avait été placé en apprentissage chez les peintres grecs venus de Constantinople pour décorer le monastère, du

218. Cf. Lazarev, *Russkaja živopis.* . . , 113, sq. *id.*, *Storia.* . . , 230.

temps du prince Vsevolod Jaroslavić (1078 - 93) et de l'abbé Nikon (abbé de 1077 à 1088)<sup>219</sup>. Comme dans la peinture murale contemporaine, cette collaboration des Grecs et des Russes se révéla des plus fécondes dans le domaine de l'icone.

Plus au Sud, dans la région du Caucase, la Géorgie était un pays de christianisation très ancienne (IVe s.) et l'art de l'icone y était pratiqué depuis longtemps sous forme d'images mobiles en métal<sup>220</sup>, parfois enrichies d'émaux. Mais c'est au XIe - XIIe siècle que ces icônes en métal connaissent, à la fois, une incontestable floraison, et une plus grande imprégnation par le classicisme byzantin, dont témoignent des icônes du genre de celle de Šemokmedi<sup>221</sup> ou d'autres, en émail, au Musée de Tbilisi<sup>222</sup>. Les icônes peintes, pratiquement absentes auparavant, apparaissent également au XIe siècle<sup>223</sup> et certaines d'entre elles qu'il faut dater entre le XIe et le XIIIe siècle (inédites)<sup>224</sup> sont d'un style métropolitain et témoignent, soit d'une importation de Constantinople, soit d'un intérêt accru pour ce qui s'y faisait.

Dans les pays balkaniques, hors de l'empire, très peu d'icônes du XIIe-début XIIIe siècle sont conservées. Il n'y en a pas en Bulgarie et si l'on exclut l'icone de l'Annonciation d'Ohrid<sup>225</sup>, en deux panneaux qui se complètent, celle de la Communion des apôtres à Ohrid, déjà mentionnée, celle de l'Hodighitria à Chilandar (57 × 38 cm., fin XIIe-déb. XIIIe s.)<sup>226</sup>, dont on pense qu'elle a été exécutée dans la région de Zadar, en Dalmatie, et une icône du Christ à la couronne d'épines per-

219. Cf. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312 - 1453; Sources and Documents*, New Jersey, 1972, 222 - 223; D. Abramović, *Kievo-Pečerskij Paterik*, Kiev, 1931; il s'agit d'un recueil d'histoires édifiantes sur les moines, réunies v. 1220. Dernière édit. D. Tschizewskij, *Das Paterikon des Kiever Höhlenklosters*, Munich, 1964.

220. Cf. G. Čubinašvili, *Grusinsko čekannoë iskusstvo*, I et II, Tiflis, 1959.

221. Š. Amiranašvili, *Poklady Gruzie*, Prague, 1971, pl. 73.

222. *Ibid.*, pl. 81 - 82.

223. Par exemple, l'icone de la Vierge à l'Enfant peinte à l'encaustique au Musée de Tbilisi, dont la date n'est cependant pas certaine et varie, selon l'appréciation des spécialistes, entre le VIIIe et le XIe siècle.

224. Par exemple, celles des archanges Michel et Gabriel du XIe - XIIe siècle, publiées par V. Lihačova, *Dve iconi arhangelov iz Verhnei Svanetii*, *Palestinski zborkik*, 1967, 160 - 166; D'autres icônes que j'ai pu étudier et photographier au cours d'un voyage d'étude en Géorgie (article en préparation) témoignent du fait que l'intérêt et le goût pour les images mobiles peintes s'accroissent dans ces régions entre le XIe et le XIIIe siècle, même si beaucoup d'entre elles ont pu être importées.

225. Cf. V. Djurić, *Icones de Yougoslavie*, Belgrade, 1961, 96 - 97, pl. XXX - XXXI.

226. Cf. Radojčić, *Frühe Ikonen*. . . , p. LX, pl. 166.

due pendant la guerre, elles manquent également en Yougoslavie<sup>227</sup>. Ce fait peut s'expliquer en partie par le hasard des destructions, mais les biographies des Nemanjides nous renseignent également sur une certaine méconnaissance, voire un rejet de l'icone de la part des fidèles à l'époque, puisque saint Sava, premier archevêque de Serbie, enseigne la bonne manière d'honorer les icônes et accuse tous ceux qui s'y refusent. Cette attitude négative doit être, comme l'affirme M. Radojčić, une conséquence de l'influence considérable de l'hérésie bogomile dans ces régions. Les mêmes textes nous renseignent parallèlement sur une importation d'icônes au XIII<sup>e</sup> siècle en Serbie. Étienne Némanja en avait donné au monastère de Studenica et son fils Sava s'était empressé de commander des pièces très précieuses, décorées d'or et de pierreries, à Salonique<sup>228</sup>.

L'importation de belles icônes provenant des grands centres artistiques de l'empire avait certainement eu une influence considérable sur l'art des pays ou des régions qui en profitaient. Depuis que l'icone de l'Annonciation du Sinaï (57 × 41 cm., fin XII<sup>e</sup> s.) a été rapprochée avec tant de bonheur des peintures de Lagoudera, Kurbinovo et Kastoria<sup>229</sup>, on a encore plus de raisons de s'interroger sur l'incidence que pouvait avoir une importation d'icônes métropolitaines dans des régions éloignées de la capitale. Non point, que les fresques citées dépendent directement de l'icone, mais celle-ci représente néanmoins la version savante et constantinopolitaine du maniérisme graphique de la fin du XII<sup>e</sup> siècle, dont Kurbinovo et Kastoria sont des adaptations à des goûts locaux.

En Terre Sainte, l'établissement des Croisés et leur intérêt pour les oeuvres d'art byzantines a donné lieu à une assez importante production d'icônes notamment dans les ateliers d'Acre<sup>230</sup>. Il en a été peu question dans ce corapport parce que la plupart des icônes qui sont actuellement

227. Sur deux icônes du XI<sup>e</sup> siècle — les quarante martyrs et saint Basile avec saint Nicolas — trouvées à Ohrid, voir P. Miljković Pepek, *Freskite ot X i XI vek vo Makedonija*, *Kulturno nasledstvo*, 6 (1975), 37 - 51, pl. 15, 16; *id.*, *Za naj starata ikona vo makedonskata kolekcija*, *Arheološki musej na Makedonija* (*Mélanges Dimce Koco*, VI - VII) Skopje, 1975, 133 - 148, pl. 1 - 4. De même, quelques icônes de la première moitié du XIII<sup>e</sup> siècle ont été découvertes à Ohrid, notamment une icône de la Vierge Hodigitria et une autre de sainte Barbe, cf. *id.*, *Proučavanijata na nekolku novootkrieni ikoni koi značitelno ja zabogatuvaat makedonskata kolekcija*, *Kulturno nasledstvo*, IV, Skopje, 1971, 5 - 13, fig. 1 - 5.

228. Radojčić, *Frühe Ikonen*... p. LXI.

229. Cf. K. Weitzmann, Eine spätkomnenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des XII. Jh., *Festschrift von Einem*, 303 - 309.

230. Cf. K. Weitzmann, Thirteenth Century Crusader Icons on Mount Sinai, *AB*, 45 (1963), 179 - 203.

connues semblent être postérieures au premier quart du XIII<sup>e</sup> siècle. Mais le phénomène en soi est, comme on le sait, du plus haut intérêt, car ces ateliers où des artistes byzantins collaboraient avec des peintres français et italiens étaient de véritables creusets où fusionnaient les traditions d'Orient et d'Occident, de sorte que les oeuvres ainsi produites étaient particulièrement aptes à plaire en Occident, mais aussi à tromper la méfiance byzantine à l'égard du monde latin et par là-même, à exercer une certaine influence dans l'aire culturelle de Byzance. Il en est de même pour certaines icônes produites à Chypre par des artistes byzantins qui subissaient précisément cette influence; les icônes chypriotes en question adoptent en effet fréquemment des traits relevant de traditions occidentales, dont les pupilles allongées, les taches roses et rondes sur les pommettes, un côté "joli" et avenant des visages, des nimbes couverts d'ornements et souvent en stuc<sup>231</sup> etc.

De tous les pays de l'Europe catholique, c'est l'Italie qui a dû recevoir le plus grand nombre d'icônes byzantines, aux XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècles. Mais paradoxalement, on n'y conserve aucune peinture de chevalet byzantine de grande valeur qui témoignerait directement de l'importance de cette importation. Ceci est dû sans doute au jeu du hasard, et il y aurait même lieu de rappeler que la petite image de la Vierge — très détériorée — qu'on conserve à Spolète, a dû y être apportée au XIII<sup>e</sup> siècle, et que la Sainte Face de Laon est passée par Rome. Ce qui compte beaucoup plus que ces renseignements insuffisants, est le reflet de l'art byzantin contemporain sur toutes les peintures de chevalet italiennes de cette époque. Or, c'est bien à des icônes byzantines du XII<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècle, aujourd'hui disparues, que les italiens du Dugento doivent, non seulement des séries entières d'images mobiles, relevant plus ou moins de la copie, mais aussi plusieurs structures fondamentales des peintures de chevalet devenues proprement italiennes, telle que la présentation en diptyque et en triptyque, dont la primeur nous est attestée à Byzance par les icônes du Sinaï et de Géorgie; la séparation d'un seul panneau en plusieurs compartiments y découpant des tympanes et des rectangles, comme on le voit d'une part, sur l'icône de la Vierge entourée de prophètes au Sinaï<sup>232</sup> ou sur le quadriptyque avec le cycle

231. Un certain nombre de ces icônes a été analysé ici, mais leur spécificité stylistique n'a pas fait l'objet d'observations. Citons, à titre d'exemple, celles d'entre elles qui figurent dans le catalogue de l'exposition des icônes de Chypre: *Byzantine Icons of Cyprus*. . . , pl. 8, 11, 14, 15, 16.

232. Cf. Sotiriou, *Icones*. . . , I, 54 - 56; II, 73 - 75.

des Douze Fêtes (49 × 38 cm., XIIe s.) de même provenance<sup>233</sup>, et de l'autre, sur un grand nombre de tableaux d'autels italiens de l'époque. Dans cet ordre d'idées, il faut également penser à l'adjonction des scènes de la Passion, sous forme de petits panneaux latéraux, sur les croix peintes italiennes dès la première moitié du XIIe siècle, notamment dans la région de Lucques<sup>234</sup> et de Pise<sup>235</sup>; cette innovation est due, en effet, à un emprunt fait aux icones byzantines avec cadres peints. Rappelons encore l'apparition de la formule du portrait de saint entouré de scènes de sa vie<sup>236</sup>; la multiplication des images de la Vierge à l'Enfant figurée en buste, au XIIe siècle, en Toscane<sup>237</sup>; le succès considérable, à Rome, de la Madona Avvocata (ou médiatrice) qui existait déjà au moyen âge, mais se répandit très largement à l'époque<sup>238</sup>; Bien que la constitution du retable soit surtout conditionnée par des peintures murales latines antérieures et par l'impossibilité de fixer des images dans les chevets des architectures gothiques, il n'est pas sans importance qu'un texte latin cite une icône derrière l'autel à l'église de la Vierge Chalcopratia. En dehors de ces faits qui relèvent de l'emprunt iconographique, on connaît les nombreux traits de style byzantin que l'on retrouve dans ces peintures et dans beaucoup d'autres de la même époque. Rappelons enfin, qu'après les emprunts du XIIe siècle, une deuxième vague d'influence était venue se répandre en Italie au début du XIIIe siècle; la quatrième croisade et le sac de Constantinople en 1204, dont tant de pièces témoignent encore à Saint-Marc de Venise, en étaient la principale cause. Le fait d'avoir encastré des bas reliefs, à la manière d'icones suspendues au mur, un peu partout à l'intérieur de la basilique

233. *Ibid.*, I, pl. 76 - 79; II, p. 90 - 92.

234. Par exemple, la croix peinte par Guilielmo, au Dome de Sarzana, qui est datée par une inscription de 1138 (cf. E. Sandberg-Vavala, *La croce dipinta italiana*, Vérone, 1929, 517, sq.; Hager, *Die Anfänge*. . . , pl. 96) ou sur celles de S. Michele et de la cathédrale S. Giulia à Lucques (cf. Sandberg-Vavala, *op. cit.*, 517, sq. fig. 353 et 354) dont la datation varie selon les auteurs entre 1230 et la fin du XIIe siècle. La formule des scènes de la Passion, ajoutées au Crucifix sur des panneaux latéraux, est largement adoptée à la fin du XIIe s., voir, par exemple, le Crucifix du Dôme de Spolète daté de 1187 (cf. *ibid.*, pl. 94) ou celui de Florence (cf. Felicetti-Liebenfels, *op. cit.*, pl. 56).

235. Cf. Sandberg Vavalà, *op. cit.*, 569, sq; Pour la deuxième moitié du XIIe s. voir *ibid.*, 553, sq., pl. 381 - 373; E. Carli, *Pittura medievale pisana*, Milan, 1958, 19, sq., pl. 1, 2, 16, 38.

236. Voir de nombreux exemples chez Hager, *Die Anfänge*. . . , pl. 123 - 134.

237. Cf. *ibid.*, pl. 100 - 109.

238. Cf. *Ibid.*, pl. 44 - 51.



de Saint-Marc, n'est pas sans rapport avec ce qui a été affirmé plus haut.

Pour conclure très rapidement, on pourrait dire qu'au XII<sup>e</sup> - XIII<sup>e</sup> siècle le rayonnement de l'icone byzantine couvre une aire géographique devenue à la fois très vaste — en englobant les terres russes — et singulièrement réceptive, même lorsqu'il s'agit d'un milieu latin, comme on le voit en Italie. L'image mobile connaît une plus grande différenciation quant à ses fonctions, aux sujets représentés et aux schémas iconographiques adoptés. Elle participe à la tendance générale de l'époque vers une expression du sentiment et de divers états d'âme, expression qui prépare le nouvel humanisme du XIII<sup>e</sup> et XIV<sup>e</sup> siècle. Enfin, l'icone comme phénomène artistique et social déborde, pour ainsi dire, son cadre propre, pour se refléter dans la miniature et s'intégrer à la décoration pariétale des églises. Nous assistons là à une expansion réelle, qui est à la fois le point d'aboutissement du mouvement en faveur des icones après la crise iconoclaste, et un prélude à la nouvelle étape réalisée à l'époque des Paléologues.



ANTHONY CUTLER

*THE ARISTOCRATIC PSALTER:  
THE STATE OF RESEARCH*

1. The first part of the paper is devoted to a review of the literature on the effects of the 1997 Asian financial crisis on the real economy of the Asian countries. The second part of the paper is devoted to a review of the literature on the effects of the 1997 Asian financial crisis on the financial markets of the Asian countries. The third part of the paper is devoted to a review of the literature on the effects of the 1997 Asian financial crisis on the financial markets of the Asian countries.

## THE ARISTOCRATIC PSALTER: THE STATE OF RESEARCH

Anthony Cutler / Dumbarton Oaks

(PL. LX - LXIV)

A report on the aristocratic psalter in the period from 1081 to 1261 may not accurately reflect the overall state of research into Byzantine miniature painting in these years. But it does provide an account of where we stand with regard to this class of manuscript as a whole since about eighty per cent of extant psalters of this type are dated or datable between the accession of Alexius I Comnenus and that of Michael VIII Palaeologus. This statement implies not only some degree of confidence (if not consensus) with regard to their chronology but also a belief that we know the approximate number<sup>1</sup> and identity of surviving aristocratic psalters (see Appendix). Rather than a statistical tabulation of the quantity of psalters and their miniatures, it may be more profitable to survey the scholarship in terms of qualitative observations on the inherent problems of definition and terminology and on the achievements, imperfections and outstanding desiderata suggested by studies published before the end of 1975.

Such commentary should, of course, be useful in its own right and not construed simply as prolegomena towards the solution of two main problems in this field: the historical origin and phylogeny of the aristocratic psalter. Although, as will be evident, concern with these questions overshadows much of this *rapport*, I would emphasize that we are not yet in a position to answer them. As Kurt Weitzmann has taught us,

1. H. I. Kessler, *Illuminated Greek Manuscripts from American Collections, An Exhibition in Honor of Kurt Weitzmann*, ed. G. Vikan, Princeton, 1973, 32, speaks of "the more than fifty extant replicas" of "the archetype of the frontispiece Psalter recension". K. Weitzmann, *The Selection of Texts for Cyclic Illustrations in Byzantine Manuscript, Byzantine Books and Bookmen*, Washington, D. C., 1975, alludes to "approximately fifty copies". For some precisions, see below and Appendix.

we must work backwards from what we have<sup>2</sup>; and of what we have, we still know far too little to do more than argue over hypotheses concerning what is lost. I have spoken elsewhere of my disagreement with some opinions expressed in this direction<sup>3</sup>. My purpose now is not to comment on such views but to offer some precisions concerning that which can be verified. Opinions as to the origin and evolution of the aristocratic psalter must be grounded in the information contained in extant manuscripts. Until all possible readings of this material and all justifiable inferences therefrom are made, it is premature to venture beyond the supposition that what survives is somehow descended from that which does not. I use the word "somehow" advisedly for one of the two underlying themes of this paper is an emphasis on the variety in content, order, format and size of the pictures in the corpus of aristocratic psalters.

To a greater or lesser extent the published material tends to support many of the received views concerning the relations between known manuscripts. However, much that remains unpublished calls in question the uniformity implicit in categories such as the "aristocratic" or the "frontispiece psalter recension"<sup>4</sup>. So substantial is this data that the anomalies it presents cannot be treated merely as divagations from a single norm or even as exceptions that prove a rule. Rather, the "rules" as we have constructed them must be reviewed, for the body of our psalters is more complex and more diverse than has hitherto been suspected. By way of example I may cite the contrast between our knowledge of the marginally-illustrated psalters and those of the aristocratic type. When Dorothy Miner studied the Walters Art Gallery Psalter (W. 733) she reproduced fewer than thirty — i.e. about one-fifth — of the miniatures in the margins of this manuscript which is itself a fragment. Yet, as she indicated, we can "predict" the content of many of the miniatures that she mentioned but did not illustrate from their analogues in the Theodore Psalter in London (Add. 19352), in Vat. Barb. gr. 372 (although the majority of these often restored pictures, while available in the Princeton Index, is unpublished) and in the Russian Psalter of 1397 in Leningrad (Public Library 1252 F vi). No such tidy body of comparanda exists to help reconstruct Berlin, Staatsbibl. gr. oct. 13,

2. K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, Princeton, 1947, esp. 190 - 191.

3. A. Cutler, *The Byzantine Psalter: Before and After Iconoclasm*, *Iconoclasm*, ed. A. A. Bryer and J. Herrin, Birmingham, 1976 (in press).

4. Cf. note 1, above.

a New Testament and Psalter that disappeared in the Second World War before any of its miniatures were published<sup>5</sup>. Even the illuminations of Athos, Lavra B. 26, Florence, Laur. 6.36, London, Add. 11836, Palermo, dep. Museo 4 and Paris, Suppl. gr. 1335 — related in their organization as New Testament and Psalters, in their script and in their picture style — cannot tell us about the Berlin manuscript's unique version of Goliath's death, his body huddled in "proskynesis", his head turned through ninety degrees to face his killer (pl. LX. 1).

Nor can they attest to its miniature of a half-length Zacharias (pl. LX. 2), the only instance of such a portrait in an aristocratic psalter save for the seated prophet writing the name of the Baptist in Moscow, Hist. Mus. gr. 407 (pl. LXI. 3)<sup>6</sup>. The difference between these two images of the prophet is immediately apparent. There is some reason to believe that the painter of the Moscow codex worked without immediate access to a manuscript of this type. First, like several other portraits attached to the Canticles, Zacharias is moved up from his traditional position towards the end of the book: in Moscow gr. 407 he appears before the illustrations to the first three Odes<sup>7</sup>. And, secondly, he does not share in the dynamism of the other prophets — recently analyzed by Hans Belting<sup>8</sup> and Otto Demus<sup>9</sup> — which are without close parallels in psalter illumination. That Zacharias is instead assimilated to the seated, writing position of three of the Evangelists in the New Testament portion of the book suggests that the pose is borrowed for this prophet for want of a model.

5. C. de Boor, *Verzeichnis der griechischen Handschriften der königlichen Bibliothek zu Berlin*, Berlin, 1897, no. 389.

6. Fol. 492v.

7. On a recent visit to Moscow, I was denied permission to examine this book by the Curator of Manuscripts at the Historical Museum. I am therefore unable to attest to the codicological state of the manuscript. Such hindrance to scholarship — unparalleled in my experience in any other library — is in this case particularly regrettable since the information given by K. Treu, *Die griechische Handschriften des Neuen Testaments in der UdSSR*, Berlin, 1966, 258, is insufficient to determine whether this displacement occurred at the time when the miniatures were inserted in this twelfth-century codex or during a re-binding.

8. Stilwang und Stilwahl in einem byzantinischen Evangeliar in Cambridge, *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 38 (1975), 215 - 244, esp. 235 ff. Belting assigns the manuscript to the first half of the fourteenth century.

9. The Style of the Kariye Djami and its Place in the Development of Palaeologan Art, *The Kariye Djami*, IV, ed. P. A. Underwood, New York, 1975, 154. The manuscript (here described as a Gospel book) "must have originated in the third quarter of the century".

However, the fact that Zacharias is represented — albeit in entirely different form — in two aristocratic psalters makes an important point concerning the nature of this type of manuscript: there are limits to the range of pictorial variation and innovation within the class of aristocratic psalters, boundaries beyond which their painters did not stray. It is equally evident that there are conventions within conventions: Moscow gr. 407 is, like Berlin gr. oct. 13 and the five comparanda cited above, a New Testament and Psalter and it is only within this subset of the aristocratic class that Zacharias is depicted<sup>10</sup>. The existence of this loose, unconstraining but ultimately determining system is the second main theme pervading the more specific observations to be made here. It is not so much the antithesis as the corollary of the diversity that I have suggested above. And it is this system of conventions that enables us to identify pictures lacking a legend and to correct earlier, incorrect identifications. For now one example will suffice, although we shall have to return to the matter of misinterpretation when we examine the literature on specific psalters. Within the sequence of frontispieces in Oxford, Trinity College 78, the second miniature (pl. LXIII, 7) has recently been recognized as Phineas on horseback killing Zimri<sup>11</sup>, a rare scene in Byzantine iconography<sup>12</sup> and — what is more to the point — one totally unknown among the aristocratic psalters.

Now the identification of frontispiece miniatures is sometimes problematical precisely because they are not attached to a text as are those of the marginal psalters. Indeed, in the period with which we are concerned, many aristocratic psalter pictures become increasingly "iconic". By this I refer not only to the hieratic quality that disguises their narrative origin but also to their self-containment, their creation without reference to any pictorial examples outside of cycles in earlier psalters of this

10. The prophet also appears as a diminutive marginal figure blessing the young John in the Spencer Psalter, fol. 393r: A. Cutler, *The Spencer Psalter: A Thirteenth Century Byzantine Manuscript in the New York Public Library*, CA, 22 (1974), fig. 24.

11. Fol. 3v, C. Walter, *Raising on a Shield*, REB, 23 (1975), 156. For the Phineas scene in the Serbian Psalter in Munich (cod. slav. 4), see R. Stichel, *Ausserkanonische Elemente in byzantinische Illustrationen des Alten Testaments*, *Römische Quartalschrift*, 69 (1974), 176 - 178. See also note 62, below.

12. In the Octateuchs as in the marginal psalters, Moscow Hist. Mus. gr. 129, fol. 109v, Athos, Pantocrator 61, fol. 153v, and Paris. gr. 20, fol. 17v (S. Dufrenne, *L'Illustration des Psautiers Grecs du Moyen Age*, I, Paris, 1966, pls. 25, 41) the passage, originating in Numbers 25:7 - 8 shows Phineas on foot. Only in the Barberini Psalter (fol. 177v, unpublished) and the Theodore Psalter (S. Der Nersessian, *L'Illustration des Psautiers Grecs du Moyen Age*, II, Paris, 1970, fig. 231) — the basis for Father Walter's identification — is the Lord's avenger shown mounted.



type<sup>13</sup>. As "free-standing" icons they were susceptible to modifications that might have been excluded had they been related to a specific text. But such modification rarely extends to the introduction of major iconographical innovations. Since Zimri transfixed by a mounted Phineas is without parallel in our class of manuscript and since the miniature occurs within a frontispiece sequence that is entirely Davidic in character, this picture must represent the battle of David and Goliath. If one detail in the picture — David's "crown" — could be misleading<sup>14</sup>, another — the tear-drop shield — should direct the student to the correct identification. As evidenced by several examples cited below, this shield is not only part of the accoutrement but a common emblem of the Philistine. In fact, the frontispiece cycle of Trinity 78 is an abbreviated version of that in Athos, Vatopedi 761, which possesses a battle miniature identical save for the anomalous headdress that David wears<sup>15</sup>.

I have dwelled on this point not so much to correct a misinterpretation as to emphasize that we may fairly speak of an aristocratic psalter tradition, the full knowledge of which is essential to an understanding of the potentialities and limits of the manuscripts that it comprises. I believe and shall attempt to demonstrate further that the notion of a single recension is too confining to accommodate the range of variants — to repeat: of iconography, order, format, and size — displayed by the aristocratic psalters. The characterization of the group, and hence its stemma, has to be broad enough to comprehend, say, both Ambrosiana M54 sup.<sup>16</sup>, which has only frontispiece pictures and no Ode illustrations and Jerusalem, Taphou 55<sup>17</sup>, which has five Ode pictures and no psalm

13. The major exceptions to this proposition are, of course, miniatures adapted in the light of liturgical and/or exegetical considerations, both of which modifying factors are considered below.

14. This sort of variety is common in frontispiece pictures of David where he appears crowned or uncrowned, enthroned or seated on a hillock, playing an instrument or writing or holding the Psalter. Goliath is found with a tear-drop shield on horseback in Athens, Nat. Lib. 16, fol. 208r (P. Buberl, *Die Miniaturhandschriften der Nationalbibliothek in Athen*, Vienna, 1917, fig. 93), and in Athos, Dionysiou 60, fol. 210v (S. M. Pelekanides, P. C. Christou, C. Tsioumis and S. N. Kadas, *The Treasures of Mount Athos*, I, Athens, 1973, fig. 103) mounted but with a spindle-shaped shield.

15. K. Weitzmann, The Psalter Vatopedi 761. Its Place in the Aristocratic Psalter Recension, *Journal of the Walters Art Gallery*, 10 (1947), 21 - 51, fig. 6.

16. M. L. Gengaro, F. Leoni and G. Villa, *Codici decorati e miniati dell'Ambrosiana*, Milan, n. d. (=1957), no. 41, pls. L - LIII.

17. A. I. Papadopoulos-Kerameus, *Ἐκδοσὶς τῆς Βιβλιοθήκης* I. St. Petersburg, 1891, 137 - 138.

illustrations. Unlike the case of Trinity 78 and Vatopedi 761 where, on iconographical grounds, we can recognize a dependence based on selective copying, the gulf between the Psalter in Milan and that in the Greek Patriarchate is too broad to be bridged by supposing the action of omission and abbreviation upon one recension. But the less precise notion of a tradition (composed of conventions usually honoured but sometimes breached) could be shown to accommodate such apparent contradictions were there time to analyze the numerous manuscripts that form the connective tissue between these two poles. This tradition, always subject to the dialectical push-and-pull of departures from and conformity to a recognized system of illustrating aristocratic psalters, certainly existed. To clarify its nature we must first examine the language that we use to discuss it.

#### TERMINOLOGY: ON THE DEFINITION AND SOCIAL ORIGINS OF THE ARISTOCRATIC PSALTER

I have till now employed — some would say relapsed into — the epithet “aristocratic” first employed by J. J. Tikkanen<sup>18</sup> as if the term were beyond reproach and had never been criticized. This, of course, is patently not so. Part of the trouble with the term is that the Finnish scholar defined it merely by example. He knew only eight manuscripts of this type<sup>19</sup> and devoted nearly half of the thirty-five pages that he assigns to the aristocratic group to Paris. gr. 139. The problem here is not so much the excessive attention paid to this particular manuscript. We have known for a generation that the Parisinus is to aristocratic psalters what the Parthenon is to Doric temples: a magnificent exception which, if taken for the rule, makes folly of any attempt to define the type<sup>20</sup>. Rather, Tikkanen laboured under a burden that is still with us:

18. *Die Psalterillustration im Mittelalter*, Helsinki, 1895, reprinted in *Acta Societatis scientiarum Fennicae* 31, 1903.

19. *Ibid.*, 128. To this group he added four MSS that he considered “nahe stehend”, of which only the first three properly belong to the type: Athos, Lavra B. 26, Simopetra 35, Vatopedi 851 and Sinai 61. (I give their modern signatures. Simopetra 35 was destroyed in the monastery fire of 1891.)

Even though many more psalters are now known, one still finds a very limited sample (including only three aristocratic psalters) and the same emphasis on Paris. gr. 139 in the schema of iconographical comparisons adduced for the study of Vat. gr. 333 by J. Lassus, *L'illustration byzantine du Livre des Rois*, Paris, 1973, 22 - 27.

20. Weitzmann, Vatopedi 761, esp. 50 - 51. See most recently H. Buchthal, The Exaltation of David, *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37 (1974), 330 - 333.

a hypothesis as to the nature and origin of the group based on too small a sample of the evidence. To persist for a moment in the language of the social scientist, he used a sample that was not random but instead, and inevitably, weighted in favour of the known manuscripts. Since scholars have preferred to work on more sumptuous (and better-preserved) books, their constructs have been made on a foundation shaped in the image of the Parisinus. Deliberately or not, therefore, Tikkanen's identification of the aesthetic with the aristocratic has survived to bedevil our perception of the class as a whole. Observations on the "aristocratic psalter recension" should more properly be understood to refer to what, with some justice, might be called the Paris Psalter recension. The part cannot represent the whole for synechdoche is a literary technique, not a scientific method.

Less pretentious codices, which, by virtue of their "provincial" quality and their very lack of iconographical innovation might well provide clues to earlier forms, have been neglected. I may illustrate this by citing British Library Add. 36928 of *ca.* 1090<sup>21</sup> and, in particular, its miniature of the Rebuke and Penitence of David<sup>22</sup>. Now the David frontispieces bulk large in every definition of the aristocratic psalter<sup>23</sup> but it has not been observed that the London manuscript is one of only two examples<sup>24</sup> known in which this scene occurs within the frontispiece sequence rather than in its familiar situation attached to the Penitential Psalm. Its original place within a sequence devoted to the life of David would thus seem to be demonstrated, although whether such a pictorial *vita* was an independent cycle or a Book of Kings, more richly illustrated

21. *Catalogue of Additions to Manuscripts in the British Museum 1900 - 1905*, London, 1907, 257 - 259.

22. Cutler, *The Byzantine Psalter* (note 3, above). A study of this MS is in course of preparation by the present author. See note 102, below.

23. E. g. S. Der Nersessian, *A Psalter and New Testament Manuscript at Dumbarton Oaks*, *DOP*, 19 (1965), 166 - 167.

24. The other is Athens, Nat. Lib. 47, fol. 8v (A. Delatte, *Les Manuscrits à miniatures et à ornements des bibliothèques d'Athènes*, Liège-Paris, 1926, no. 33). This MS, apparently forgotten since Delatte's brief record, contains four heavily overpainted frontispiece pictures and legends in a late hand that tend to obscure its twelfth-century origin. While Delatte includes Athens 47, it is ignored by Buberl, *Miniaturhandschriften* (note 14, above). Each of these catalogues is deficient in regard to the aristocratic psalters of the Ethnikê Bibliothêkê. Quite apart from mistaken dates, Delatte omits Athens 7, fol. 237v (Hannah); Buberl misidentifies Athens 15, p. 240 (=fol. 120v, Habakkuk) as Moses and fails to identify the miniature on p. 242 (=fol. 121v, Isaiah). He also ignored Athens 16, fol. 208v (David beheading Goliath).

than Vat. gr. 333, cannot at the moment be ascertained. The example of Add. 36928, however, would seem to argue for the second of these alternatives. In commencing its frontispiece sequence with the Anointment of David it follows the order of the Book of Kings as against that found in the prefatory cycles of most psalters (notably that of Paris. gr. 139, although here the order of pictures has been disturbed) where the Anointment follows David's fight with the lion. Although the animal battle has biographical priority, it appears in the Bible as an event later recounted by David when he tries to persuade Saul to let him do battle with Goliath. The animal battle is lacking in Add. 36928 but the relative postponement is clearly evident in the Marciana Psalter (gr. Z. 17) where the Unction precedes both the Lion and Bear Fights in the grid-like frontispiece<sup>25</sup>.

So impressive an aspect of the aristocratic psalter is the frontispiece sequence that, in 1930, it was used to characterize the type<sup>26</sup>. "Psautier à frontispice" was thus the first of many substitutes offered for the "aristocratic psalter" to indicate dissatisfaction with the connotations of social origin and patronage implied in Tikkanen's label. I shall return to this question in a moment but the insufficiency of the substitute must be noted now. Ignoring psalters whose lone frontispiece represents David the Psalmist (as shepherd or king) — a form of decoration too restricted to qualify them as aristocratic psalters — we observe that only seventeen of our fifty-four books possess such a feature: once again, to let a species represent the genus is to be led into several errors, not least of which is over-simplification of a highly complex evolutionary schema.

More recently, the phrase "psautier à (illustration de) pleine page" has been used interchangeably with "psautier à frontispice"<sup>27</sup>. This is to confound the criteria of form and function but, worse, it can distort

25. Fol. IVv. I have considered the implications and origins of this revised order in *The Psalter of Basil II*, to appear in *Arte Veneta*.

26. L. Bréhier, A propos du psautier byzantin à frontispice, *Byzantion*, 5 (1929), 32 - 45. This designation was employed by Ch. Astruc, Un Psautier byzantin à frontispice: le suppl. gr. 610, *CA*, 3 (1948), 106 - 113, to designate a MS that in its present state has only three Ode pictures. While the term "frontispice" is legitimately used to describe, say, the composite, full-page miniatures that precede the books of the San Paolo Bible (thus J. E. Gaehde, *The Pictorial Sources of the Illustrations to the Books of Kings* . . . in the Carolingian Bible of San Paolo fuori le mura in Rome, *Frühmittelalterliche Studien*, 9 [1975], 359 - 389), it is surely inappropriate to the pictures that precede the brief Canticle texts selected from other biblical books in Paris. suppl. gr. 610 or any other psalter.

27. Thus Der Nersessian, *L'Illustration*, II (note 12, above).

the physical relationship between text and image. There is no evidence that a picture such as the headpiece to the Theotokos Ode in Dumbarton Oaks 3 (pl. LXI. 4)<sup>28</sup>, written *ca.* 1084, was reduced from a picture that originally and exclusively occupied an entire page<sup>29</sup>, rather than, as seems more likely, composed from illustrations in strip form. Since the Virgin in the lower register points to the words in the book that she holds over her belly, her pose may be understood as the functional equivalent of that of the prophets who, in this manuscript as in many others, stand facing the text of the Ode that follows. Yet the lower scene is not, or perhaps not merely, an author portrait. Mary is not placed in profile at the right margin of the picture as are these prophetic authors. And, again, a portrait would not require the little house that appears at the Virgin's left<sup>30</sup>. Such a building does occur however, beside the seated Virgin in the scene of the Conception in the Laurenziana Gospelbook<sup>31</sup>, in a segment of a strip like that of the Visitation<sup>32</sup> which animates the initial of the Magnificat on the same page of the Psalter. We may read the lower register, therefore, as more than the mechanical attachment of an author portrait to a narrative sequence. It is at once the setting in which the Thanksgiving Ode is pronounced and the historical fulfillment of the events represented in the upper register and in the initial.

28. *Eadem*, Psalter and New Testament (note 23, above), 171 - 172, fig. 22.

29. Weitzmann, *Roll and Codex* (note 2 above), 111, suggests that miniatures like those in Dumbarton Oaks 3 occupying less than the full page, are, in fact, reductions of such larger pictures. Similarly, there would seem to be no reason to believe that the bending or kneeling prophets attached to the Odes of such MSS as London, Add. 11836 are so disposed that they might fit within the horizontal format of miniatures that share an image with a sizeable portion of text. The pose of Isaiah (fol. 301v, unpublished), for instance, follows a well-established type of praying saint frequently found in the Vatican Menologion. See *Il Menologio di Basilio II* (*Cod. Vat. gr. 1613*), Turin, 1907, 128, 395, 418 and *passim*.

30. A related problem is the unremarked and apparently unmotivated pyramidally-roofed object (a well-head?) before the standing Hannah on fol. 75v. The arc to which the other "authors" represented in this MS address their prayers is here missing, suggesting that this miniature and the similar image in Paris. suppl. gr. 610 (Der Nersessian, *Psalter and New Testament*, figs. 11, 12) may be based upon a source not connected with the figure of Hannah. Der Nersessian (*L'Illustration*, II, 106) has pointed to the resemblance between the Hannah of Add. 19352 and images of the Virgin. But so far as I am aware, no representations of the Annonciation at the Well — where the Virgin is shown standing — include any such object.

31. Fol. 5v (T. Velmans, *Le Tetraévangile de la Laurentienne*, Paris, 1971, fig. 10).

32. Fol. 102v (*ibid.*, fig. 182).

The intricate bond between the illustration and the text — indicated by the seated Virgin's gesture and initiated by the Visitation miniature — is certainly not encompassed by the latest substitute for the term "aristocratic psalter". The phrase "psautier à illustration intégrale"<sup>33</sup> may adequately describe a picture such as the Annunciation attached to the Theotokos Ode in Athens, Nat. Lib. 7<sup>34</sup> which, lacking any of these subtleties, alone occupies the page. The miniature in the Washington Psalter, on the other hand, is not an integral whole but a composition of fragments drawn from discrete sources and serving more complicated purposes.

Yet the Athens Psalter is a more problematical manuscript than may appear at first sight. Further straining the traditional definition of the aristocratic psalter<sup>35</sup>, its miniatures pass from a frontispiece series to Ode illustrations without intervening pictures for Psalms 50, 77, and 151. The preliminary series beginning (as does Dumbarton Oaks 3) with a celebrated and apocryphal Birth of David<sup>36</sup>, includes a picture of St. Peter and St. Paul embracing<sup>37</sup> that is a commonplace for the mutual salutation of distinguished biblical and historical figures<sup>38</sup>. Given such a generic background, it is perhaps not surprising that Joachim and Anna embrace each other in this fashion to represent the Conception of the Virgin in the Vatican Menologion<sup>39</sup>. What gives some precision to this connection between the two manuscripts is the fact that the Psalter's rare scene of King Manasses praying behind his bull-idol<sup>40</sup> also finds its formal counterpart in Basil II's sumptuous Synaxarion: St. Pelagia of Tarsus appears here, *orans*, behind a brazen bull in the midst of flames<sup>41</sup>. Now most illustrations of Manasses' Ode (and they

33. S. Dufrenne, *Annuaire de l'École Pratique des Hautes Études. Section des Sciences Religieuses*, 82 (1975), 205.

34. Buberl, *Miniaturhandschriften* (note 14, above), 15, fig. 47.

35. See note 23, above.

36. Buberl, *Miniaturhandschriften*, 14, fig. 37.

37. *Ibid.*, 14, fig. 39.

38. Thus this form of embrace is used twice on one page to depict the meeting of St. Gregory of Nazianzen and St. Gregory of Nyssa in Paris. gr. 550, fol. 204r (G. Galavaris, *The Illustrations of the Liturgical Homilies of Gregory Nazianzenus*, Princeton, 1969, fig. 416, 421). For other applications of the motif, see Galavaris, 57, note 97.

39. *Il Menologio* (note 29, above), 229.

40. Fol. 256v (Buberl, *Miniaturhandschriften*, 15 [here identified as the Prayer of Hezekiah], fig. 48). The king in this position is otherwise known only in Paris. gr. 510, fol. 435v (H. Omont, *Miniatures des plus anciens manuscrits grecs de la Bibliothèque Nationale*, Paris, 1929, pl. LVII).

41. *Il Menologio*, 96.

are far from common) lack the idol<sup>42</sup>. It follows that the painter of Athens 7 chose to reproduce a model that was not widely known. That two of his pictures find their exemplars in the Imperial Menologion and two others<sup>43</sup> depend upon the Paris Psalter recension is of some significance. My purpose is not so much to trace the "migration" of miniatures as to suggest that we have grounds, other than those of style, for supposing that the Athens Psalter was made in Constantinople.

At the very least, Athens 7 is the product of a workshop with access to a great variety of books of first-rate quality. This may be the nearest that we can come to a determination of the social level of its origin. But it does suggest that the iconographical study of a psalter's miniatures and their comparanda is likely to lead to a more precise determination of its "level of origin"<sup>44</sup> than hypotheses based on the aesthetic quality of its paintings. Deductions of this latter sort may be bedevilled by the varying proficiency of different painters at work on a single manuscript, although the diversity displayed in this respect by the Paris Psalter<sup>45</sup> is an extreme example. Nonetheless, the presence of inferior painting does not necessarily indicate that the patron was not high-born. It could equally well imply a commission given to a less accomplished artist for a book that the patron, for some reason, considered to be of less than first-rate importance. Again, one can conceive of the possibility that in the professional ateliers which seem to have decorated manuscripts from the twelfth century, a superior artist was not available at the moment of commission. In brief, the quality of painting is neither a sufficient nor a necessary criterion by which to judge the origin of a manuscript. Detailed iconographical scrutiny should precede inferences from "style", which have been said to point to an "official clientele" or to

42. Dumbarton Oaks 3, fol. 82v (Der Nersessian, *Psalter and New Testament*, fig. 25); Athens, Benaki Mus. vitr. 34.3, fol. 193r (A. Cutler and A. W. Carr, *The Psalter Benaki 34:3. An Unpublished illuminated Manuscript from the Family 2400*, *REB*, 34 [1976], 7). The miniature in the Spencer Psalter, fol. 395v (*Illuminated Greek Manuscripts* [note 1, above], fig. 85; Cutler, *Spencer Psalter* [note 10, above], 146, fig. 26) uniquely follows the legend in placing Manasses in proskynesis *inside* the bull.

43. Fol. 1v, King David between Wisdom and Prophecy; fol. 228v, Crossing of the Red Sea (Buberl, *Miniaturhandschriften*, 14 - 15, figs. 38, 42).

44. Thus K. Weitzmann, *Cyclic Illuminations* (note 1, above), 92 with good reason infers a highly intellectual and theologically sophisticated recipient for Vat. gr. 752, a psalter whose miniatures illustrate not so much the psalms as the commentaries into which they are inserted.

45. C. R. Morey, *Notes on East Christian Miniatures*, *Art Bulletin*, 11 (1929), 28ff.

"aristocratic currents" against which there struggled the painters of the marginal psalters using their "own autonomous languages"<sup>46</sup>.

It is very rarely that we are vouchsafed a glimpse of the precise milieu in which a particular manuscript originated, although Hugo Buchthal has recently and ingeniously elucidated the circumstances in which the model of Paris. gr. 139 came into being<sup>47</sup>. (This first-class bit of detective work does not clarify the ambient in which the Paris Psalter itself was made<sup>48</sup>.) Of all the so-called aristocratic psalters that whose genesis we understand best is Vat. Palat. gr. 381<sup>49</sup>. Thanks to Belting, we now know that the Palatina was commissioned by a member of a social class refined enough to regard Paris. gr. 139 as an antique worthy of imitation and rich enough to commission a poet to describe the achievements of this act of emulation<sup>50</sup>. The result of this research is that we have one psalter to which the epithet aristocratic is at last and indubitably appropriate.

But this instance not only exceeds by about a generation the chronological period with which I am charged; it is also, unless I am mistaken, a unique case and not likely to be a useful model for the investigation of other psalters of this class. For these, nonetheless, I would propose that we retain the label "aristocratic". The term refers to a type of manuscript the main features or "ideal" form of which we recognize, although none of the surviving examples exactly conforms to that ideal. Even in manuscripts such as Athos, Vatopedi 760<sup>51</sup>, the Benaki Psalter<sup>52</sup> and

46. M. Bonicatti, *Per l'origine del salterio Barberiniano greco 372 e la cronologia del tetraevangelio Urbinato greco 2*, *Rivista di cultura classica e medioevale*, 2 (1960), 41 - 61.

47. See note 20, above.

48. Buchthal, *Exaltation*, 332, suggests that Paris. gr. 139 was "probably not even made in an imperial atelier". K. Weitzmann, *Die byzantinische Buchmalerei des 9. und 10. Jahrhunderts*, Berlin, 1935, 11, pointed to the similarity between the Psalter's ornament and that of a Gregory MS in Moscow, *Hist. Mus.* 60, written in 975 by a monk named Nicholas in an otherwise unidentified monastery of the Theotokos.

49. *Zum Palatina-Psalter des 13. Jahrhunderts*, *JÖB*, 21 (1972), 17 - 38.

50. *Manuelis Philae Carmina*, ed. E. Miller, I, Paris, 1885, 52 - 54. For the art historical utility of these verses see, in addition to the article cited in note 49, H. Belting, *Das illuminierte Buch in der spätbyzantinischen Gesellschaft*, Heidelberg, 1970, 13 - 14, 41.

51. S. Eustratiades and Arcadios, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Monastery of Vatopedi on Mount Athos*, Cambridge, Mass., 1924, 149; Weitzmann, *Roll and Codex* (note 2, above), 131, 148, 170, figs. 113, 139. The traditional full-page iconography and format of the essential illustrations determine the size of the "intrusive" psalm miniatures: it is thus still recognizably an aristocratic psalter but to be contrasted with Sinai 61 (note 53, below) of the year 1274, where the illustration of psalms other than 50, 77, and 151, reverts to the marginal format.

52. See note 42, above.



Sinai 61<sup>53</sup>, all of which contain an overlay of many pictures and a formal organization unknown in the vast majority of aristocratic psalters, there appears the characteristic skeletal structure of our group: large-scale illustrations of the life and person of David and pictures attached to Psalms 50, 77, and/or 151 and at least to the principal Odes. We know that the epithet, in the present state of research, is (and is likely to remain) unjustifiable with the sole exception of the Palatina. But we have considered the alternatives that have been proposed and found them no less misleading than Tikkanen's, although the nature of their imprecision is of a different order. Nietzsche pointed out that a name is what first makes a thing visible. Before Tikkanen, the fact that our psalters constituted a group — however heterogeneous in origin and nature this may now appear — was visible to no one.

From the Byzantine point of view — so far as the documents allow us to see it — the miniated psalter was as good as invisible. We know much of the rôle of the text in the life of Byzantium and next to nothing of the impulses that gave rise to its illustration. We know that the Psalter was a prime instrument of elementary education. The *vita* of St. Gregory of Agrigento relates that the saint completed the necessary preparation for a clerical life — he learned the dates and order of the feasts and the Psalter by heart — between the ages of eight and ten<sup>54</sup>. The same book served the same purpose for St. Neophytos shortly after 1152<sup>55</sup>. As late as the first decade of the fourteenth century the education of St. Nicholas was depicted at Bogorodica Ljeviška by a group of children clustered about a book that bears a version of the incipit of the first psalm<sup>56</sup>. Again, the imagery of the Psalms sprang readily to the lips of an emperor haranguing his troops<sup>57</sup> and of a patriarch forgiving their sins<sup>58</sup>. But of Byzantine reactions to the pictures inspired by these same texts we know nothing until the paid response of Manuel Philes<sup>59</sup>. We

53. V. N. Benešević, *Opisanije grečeskich rukopisej monastyria svjatoj Ekateriny na Sinaje*, I, Petrograd, 1911, 38 - 76; Belting, *Palatina-Psalter* (note 49, above) 28 - 30, fig. 11.

54. *PG*, 98, cols. 553D - 556A.

55. C. Mango and E. J. W. Hawkins, *The Hermitage of St. Neophytos and its Wall Paintings*, *DOP*, 20 (1966), 123.

56. D. Panić and G. Babić, *Bogorodica Ljeviška*, Belgrade, 1975, pl. XXXVII.

57. H. Ahrweiler, *Un discours inédit de Constantin VII Porphyrogénète*, *Travaux et Mémoires*, 2 (1967), 398.

58. N. Oikonomidès, *Cinq actes inédits du patriarche Michel Autôreianos*, *REB*, 25 (1967), 117.

59. Note 50, above.

can thus expect no explicit contemporary help in our approach to the meaning and modulations of these pictures.

THE PUBLICATION OF ARISTOCRATIC PSALTERS:  
DESIDERATA, ACHIEVEMENTS, IMPERFECTIONS

Our awareness of the significance of the Psalter in Byzantine life and letters is due to the comparative availability of published historical texts. We can claim no such richness of publication for psalters with pictures. Without embarking on a critical bibliography, I would suggest that at most ten aristocratic psalters have been properly published<sup>60</sup>. To stay for a moment with the problem of the *niveau* at which a particular manuscript was created, it is probably justly that such small psalters as Vatopedi 761 have been recognized as made for private use<sup>61</sup>. But the basic study of this manuscript on which we depend so greatly nowhere indicates the presence of its markings for *kathismata* and *doxai*. As yet we do not know if certain workshops specialized in the production of liturgical psalters but it is evident that such a book was made for a purpose different from that of the Trinity 78, a psalter of approximately the same size and probably also written in the last quarter of the eleventh century<sup>62</sup>. I have connected their series of miniatures above but it should be noted at once that the Oxford manuscript does not contain the liturgical sigla of the Athos Psalter. Although the majority of small psalters do have such indications, these are rarely noticed in art-historical commentary upon them; this omission is the more surprising in studies of pictures that are said to reveal the influence of liturgical feast cycles<sup>63</sup>.

60. The minimal desiderata are: 1. Adequate photographs of all miniature and at least a representative selection of ornament. 2. Dimensions of miniatures. 3. Correct iconographical identification. 4. Full codicological and palaeographical data. 5. Complete record of provenance so far as this is known. 6. Essential bibliography.

61. Weitzmann, Vatopedi 761 (note 15, above), 23.

62. H. O. Coxe, *Catalogus codicum manuscriptorum qui in Collegiis Aulisque Oxoniensibus hodie adservantur* II, Oxford, 1852, 50, where the psalter is assigned to the twelfth century. The dates given elsewhere vary widely: 10th century (G. Karo and I. Lietzmann, *Catenarum graecarum catalogus*. II. *Catena in psalterium*, *Königl. Gesellschaft d. Wissensch. zu Göttingen, philol.-hist. Kl., Nachrichten* 1902, 30); 13th century (A. Rahlfs, *Verzeichnis der griechischen Handschriften des alten Testaments*, *ibid.*, 1914, 177). The only art historical commentary of which I am aware (Walter, note 11, above) does not date the Psalter.

63. For the liturgically-inspired modification of the Psalter's picture cycle, see esp. K. Weitzmann, *Aristocratic Psalter and Lectionary*, *Record of the Art Museum, Prince-*

There can be no doubt of the central role of the psalter in the liturgy, but the possibility of a specific ritual impact on the content of the aristocratic group has hardly been considered. Elsewhere I have tentatively suggested that the number of Ode pictures — which varies greatly throughout our class of manuscripts — might be related to the liturgical use at the site of a manuscript's origin<sup>64</sup>; and Rainer Stichel has begun a more closely focused study of the liturgical sigla in the Khludov Psalter which suggests that Malickij's observations may have to be revised in the light of a possible Studite origin for this famous book<sup>65</sup>. To my knowledge, no aristocratic psalter has been studied in this fashion. A further gap in our knowledge occurs in a less recondite area: we still do not know if the psalm-imagery of the Festal Offices, so profitably explored in relation to monumental decoration<sup>66</sup>, impinged in any way on that of the aristocratic psalter<sup>67</sup>.

Finally in the area of potential exogenous influence on our miniatures, it must be pointed out that the impact, if any, of Patristic and other commentary has scarcely been investigated<sup>68</sup>. It is true that much of this material is available only in corrupt versions<sup>69</sup> or remains unpublished but its riches have been indicated by R. Devreesse<sup>70</sup>. The example of

ton University, 19 (1965), 98 - 107 and L. Nees, An Illuminated Byzantine Psalter at Harvard University, *DOP*, 29 (1975), 205 - 224.

64. The Byzantine Psalter (note 3, above).

65. For now, see R. Stichel, Zu Fragen der Publication byzantinischer illustrierter Psalterhandschriften, *Zeitschrift für Balkanologie* 12 (1976), (in press). This is likely to be a more fruitful direction for future research than observations based solely on a psalter's figure style: as Der Nersessian, *L'Illustration*, II (note 12, above), 107, has pointed out, several manuscripts that exhibit a monastic, "life-denying" style originated in an Imperial workshop.

66. E. g. most recently, S. Der Nersessian, The Program and Iconography of the Frescoes of the Parecclesion, *The Kariye Djami*, IV (note 9, above) and D. Mouriki's study of the mosaics of the Fethiye Camii, *The Mosaics and Frescoes. St. Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul* (in press).

67. To cite only two examples: readings for the third Friday in Lent and Mid-Lent include Ps. 50 (J. Mateos, *Le Typicon de la Grande Église*, II, Rome, 1903, 36 - 38); the same psalm, the Exodus Ode and I Reg. 17: 18 - 24 (events from the youth of David frequently illustrated in connection with Ps. 151) included in the lections for Holy Saturday (*ibid.*, 82 - 86).

68. Cf. Der Nersessian, Psalter and New Testament (note 23, above), 173 - 174; Cutler, Spencer Psalter (note 10, above), 138 - 139.

69. E. g. for the corruptions in the text of Zigabenus' Commentary (*PG*, 142, cols. 1321 - 1622), see H. Idris Bell, The Commentaries of the Psalms by Nicephorus Blemmydes, *BZ*, 30 (1929 - 30), 295 - 300.

70. *Les Anciens commentateurs grecs de l'Octateuque et des Rois* (=Studi e Testi, 201),

E. De Wald's work on Vat. gr. 752 and 1927 and S. Der Nersessian's study of Add. 19352 must loom large in the minds of those who would study the illustrations of Istanbul, Topkapi 13<sup>71</sup> set in the midst of a wealth of exegesis (and even those of Paris. gr. 139 inserted soon after their creation in a body of catenae drawing on nineteen commentators)<sup>72</sup>. My own initial examination of these chains — the publication of which has now been begun systematically<sup>73</sup> — has so far yielded only negative results. But as these materials appear they must be tested. The explanation of such modifications as the changing position of the angel in representations of the Three Hebrews in the Furnace may lie outside the realm of taste<sup>74</sup>. It may be that the "iconic" quality of aristocratic psalter pictures, alluded to above, insulated them from influences of this sort<sup>75</sup>. But, since we have had to amend at least one of Tikkanen's asser-

Vatican City, 1959 (note esp. Paris, Coislin 8, which is very rich in commentary on the early life of David illustrated in numerous "frontispiece psalters"); *id. Les Anciens commentateurs grecs des Psaumes* (=Studi e Testi, 264), Vatican City, 1970.

71. F. Uspenskij's study of the commentary material (Konstantinopolskaja seral' skaja rukopisnaja psaltir s tolkobanijami, *IV*, 23 [1917 - 22], 118 - 123) does not refer to the miniatures that he had listed in *Izvestija Russkogo Arheologičeskogo Instituta v Konstantinopole*, 12 (1907), 246. Here the signature of the MS is given as 14, the miniature of Hannah on fol. 271r is omitted and the prophet Jonah on fol. 276v is not identified.

72. Karo-Lietzmann (note 62, above), 25 - 27; Omont, *Miniatures* (note 40 above), 4.

73. E. Mühlberg, *Psalmkommentare aus der Ketenenüberlieferung*, I, Berlin, 1975. There remain considerable discrepancies between art historians and students of the catenae in the dating of MSS. Thus, despite the early eleventh-century date given to the Marciana Psalter by all art-historians (cf. Cutler, *The Psalter of Basil II* [note 25, above], Mühlberg, like his predecessors, assigns it to the tenth century).

74. The shift of the angel from a peripheral position in early Christian art (cf. M. Rassart and F. Barette, *Trois mosaïques d'époque paléochrétienne au Musée du Louvre*, *Mon. Piot*, 58 [1972], 44 - 58) to the centrality universal in the Middle Byzantine period remains an unexamined phenomenon. The evolutionary course is surely to be pursued in manuscript illumination for the Furnace scene is rare in monumental painting. The gigantic form of the angel at H. Sophia, Ohrid (R. Hamann-MacLean and H. Hallensleben, *Die Monumentalmalerei in Serbien und Makedonien vom 11. bis zum frühen 14. Jahrhundert*, I, Giessen, 1963, fig. 22) is followed in Berlin, Staatsbib. gr. oct. 13, fol. 249r (pl. LV. 8) and his inclined head as at Bezirana kilise in Capadocia (J. Lafontaine-Dosogne, *BZ*, 61 [1968], 295, fig. 9) in Athos, Vatopedi 760, fol. 285v (unpublished).

75. At the same time, this quality of the miniatures as independent illuminations rather than illustrations of a specific text allowed iconographical variants and substitutions often made for doctrinal reasons. Thus the picture attached to Ps. 77 in Athos,

tions, his observation that "meistens sind jedoch die illustrierten Psalterhandschriften nicht kommentiert"<sup>76</sup> should not be left unscrutinized.

A more surprising omission in the study of our manuscripts has been the lack of attention to non-figural decoration and particularly to the ornamental borders that enclose many of their pictures<sup>77</sup>. This neglect is cast into relief when set against the work of Strzygowski who, however misguided he may have been in other respects, began his study of the Serbian Psalter in Munich (cod. slav. IV) with a consideration of the manuscript's ornament<sup>78</sup>. No scholar, to my knowledge, has advanced upon Weitzmann's pioneering work on the decorative motifs of the Parisinus<sup>79</sup>. For example, it has not been observed that some of its most "successful" miniatures (e.g. David the Musician, Isaiah's Prayer) are set within the simplest borders while the most awkward pictures (The Daughters of Israel dancing, Hannah's Prayer) have the most pretentious "hellenistic" frames. This discrepancy may yield no information about their models but we are surely entitled to infer a distribution of labour even more complex than that proposed by Morey<sup>80</sup>.

The disregard of ornament concerns only a minority of our pictures, but neglect of their dimensions is a fault that can be laid at the door of almost every one of their students. So rarely are the measurements of individual miniatures recorded that such information looks almost supererogatory when it is included in a publication<sup>81</sup>. If the majority of illustrations contained in aristocratic psalters occupied the full page, such dimensions could be derived from the more readily available overall measurements of the manuscripts. But this is not the case and even an

Lavra B. 25 and Paris. suppl. gr. 1335 shows a full-length Christ teaching the Israelites; Florence, Laur. 6.36 and Athos, Lavra B. 26 have Moses in this situation; New York, Spencer gr. 1 has Moses and Aaron together facing the Israelites; and a half-length Christ addresses them in London, Add. 11836, etc.

76. Tikkanen, *Psalterillustration* (note 18, above), 9, note 1.

77. An honourable exception to this neglect is to be found in M. Bonicatti, *Un salterio greco miniato del periodo comneno: Venezia Bibl. Marciana, cod. gr. 565, già 113, ch. II Naniano 167*, *Bull. dell' Archivio Paleografico Italiano*, n. s. 2 - 3 (1956 - 57), 117 - 128.

78. J. Strzygowski, *Die Miniaturen des serbischen Psalters*, Vienna, 1906, 1 - 5. We await the forthcoming study of this MS by H. Belting, S. Dufrenne and I. Ševčenko.

79. Weitzmann, *Byz. Buchmalerei* (note 48, above), 10 - 13.

80. See note 45, above.

81. Exceptionally, measurements are provided by Delatte, *Manuscrits* (note 24, above) for Athens 7, 15, 16, and 47, and for Dionysiou 60 and 65 by Pelekanides, *et al.*, *Treasures of Mount Athos* (note 14, above).

approximate estimate of a miniature's size is difficult when it is photographed — as are all the small-scale pictures of Topkapi 13<sup>82</sup> — in a manner that excludes all but a minimum of the surrounding text. It is astonishing to note in studies of a form of artistic expression almost always tacitly assumed to be based on derivation, if not direct copying, that the size of individual miniatures is not given. These figures are obviously germane to the problems of reduction, omission, and conflation that have so exercised scholars. It would be interesting to investigate, for instance, how much of the physical awkwardness that characterizes the figures of Vat. Palat. gr. 381<sup>83</sup> is due to the almost 9% difference in surface area between this manuscript and Paris. gr. 139.

In contrast, there is no sign of compression in the miniatures of an aristocratic psalter now in a private collection in Switzerland<sup>84</sup>, each of which occupies considerably less than a full page. Despite the fact that the picture facing Psalm 50 shows the usual consolidation of Nathan's Rebuke and David's Penitence, the scene is well-composed and harmoniously balanced (pl. LXII. 5). Integrated here are discrete scenes which in the Spencer Psalter<sup>85</sup>, are arranged *en face*. But the singular lack of crowding in our miniature<sup>86</sup> represents one aspect of a model that must be older than the psalter in New York even though the latter preserves the archaic distribution across two pictures. The figure of an angel armed with either a sword or a lance, even though not required by the text, is customarily present in the scene. This being, who simultaneously threatens the king and protects the prophet from the royal wrath, is apparently an invention of the early Macedonian period<sup>87</sup>.

82. A. Muñoz, *Tre codici miniati della Biblioteca del Serraglio a Constantinopoli*, *Studi bizantini*, 1 (1924), 202 - 205, figs. 6 - 12.

83. Belting, *Palatina-Psalter* (note 49, above).

84. Fol. 28v, Sotheby and Co., *Catalogue of Important Western Manuscripts and Miniatures*, July 8, 1970, no. 92.

85. *Illuminated Greek Manuscripts* (note 1, above), figs. 83, 84; Cutler, *Spencer Psalter* (note 10, above), 139 - 142, figs. 5, 7. In Vat. gr. 333, the Rebuke and Penitence are distinct episodes but enclosed within a single frame (Lassus, *Livre des Rois* [note 19, above], fig. 92).

86. Contrast the formally related but crowded version of this scene in Topkapi 8, fol. 104 (Muñoz, *Tre codici*, fig. 8), London, Add. 40753. fol. 49v (unpublished) and Paris. suppl. gr. 1335, fol 282v (H. Omont, *Un nouveau manuscrit grec des Évangiles et du Psautier illustrés*, *CRAI*, 15 [1942], pl. V).

87. A Middle Byzantine paraphrase of the Old Testament introduced into the story of David and Nathan an angel who instructs the prophet to admonish the king and standing behind David's throne with a sword (ῥομφαία), protects the prophet. This text — the so-called *Palaia historica* — was published by Afanasij Vassiliev, *Anecdota*

It is at this time, I believe, that the aristocratic psalter originated as a particular type of illustrated book<sup>88</sup> and it is at this time — in and because of the radical redistribution of elements deriving from earlier strip-illustration — that the pictures lose their contact with narrative sources and hence much of their pristine sense. For example, the similarities of detail between the Hezekiah Ode miniature in Paris. gr. 139 and a wall-painting at S. Maria Antiqua were noticed long ago<sup>89</sup>. The miniature retains the servant with the peacock-fan and the carpet hanging from the king's bed. But in the change from the horizontal form, preserved in the fresco, to the vertical composition of the page, the import of the original text is lost. Hezekiah no longer turns his face to the wall and prays to the Lord; rather, he now looks down at the rocky landscape in which the inserted portrait figure of Isaiah stands.

What was abandoned in the aristocratic manuscripts survived, however, in psalters of other types. Where, in most of our manuscripts, the Ode of the Three Hebrews is reduced to a simple image of their imprisonment in the furnace, the Theodore Psalter illustrates it with nine scenes distributed across the margins of five pages<sup>90</sup>. More compactly, four stages of the narrative are disposed in strips on three of the nine pages given to the Ode in Vat. gr. 1927<sup>91</sup>. Against this old-fashioned,

*graeco-byzantina*, I, Moscow, 1893, 283, who suggested that it is probably ninth-century in date. I am grateful to Professor Ihor Ševčenko for calling this passage to my attention. For the broader implications of this text, see Stichel, *Ausserkanonische Elemente* (note 11, above), 163ff. Further investigation along these lines may be expected from Dr. Stichel and Dr. G. Vikan.

The oldest MS to show the angel (now excised) in this scene is Paris. gr. 139, fol. 136v; from its thirteenth century copies we may infer an angel with a spear behind David's throne. The earliest surviving representation of the angel with a spear is in the Theodore Psalter of 1066, fol. 63v (Der Nersessian, *L'Illustration*, II, fig. 102).

88. I have argued this at some length in *The Byzantine Psalter* (note 3, above).

89. H. Buchthal, *The Miniatures of the Paris Psalter*, London, 1936, 43 - 44, pl. 14. The fresco is reproduced in colour by P. Romanelli and P. J. Nordhagen, *S. Maria Antiqua*, Rome, 1964, pl. IIIA.

90. Fols. 202r - 206r (Der Nersessian, *L'Illustration*, II [note 12, above], 104 - 106, figs. 318 - 322). The scene of **Nebuchadnezzar** enthroned watching the test of the Three Hebrews is forecast (and reversed) in Vatopedi 760, fol. 286r., where the king, standing with a scroll bearing an inscription (Dan. 6: 25), looks past a group of soldiers to the youths in the furnace on the previous verso. These miniatures are unpublished.

91. Fols. 279v - 283r (E. T. DeWald, *The Illustrations in the Manuscript of the Septuagint* III, 1, Princeton, 1941, pl. LXX - LXXI). Judith Cave has pointed out to me the similarity between the three Hebrews standing before Nebuchadnezzar in the MS (fol. 279v) and the first of two miniatures devoted to the story in Moscow, Hist. Mus.

expansive treatment, Comnenian aristocratic psalters look very "modern" and very laconic. But this new Constantinopolitan fashion, represented *ca.* 1084 by Dumbarton Oaks<sup>92</sup> and about a century later by Athens, Nat. Lib. 15<sup>93</sup> was answered, even before this latter manuscript was made, by a radically new approach to the picture cycle of the aristocratic psalter. The highly productive centre<sup>94</sup> that produced the manuscripts of the so-called Family 2400 was located, we believe, in Palestine and/or Cyprus and in operation at least as early as 1153<sup>95</sup>. It may have run its course by the second or third decade of the twelfth century. To this centre is due a number of the books considered above<sup>96</sup> but my purpose now is not to rank these in order of stylistic development but to show how their neglect — only one picture cycle of the Family 2400

gr. 407, fol. 498v (V. N. Lazarev, *Storia della pittura bizantina*, Turin, 1967, fig. 513). This relationship is further strengthened by the unusual way in which the left Hebrew stares up at the angel in the Moscow MS (*ibid.*, fig. 514), an exaggeration of the gaze of the same figure in Vat. gr. 1927 (fol. 280r).

92. Der Nersessian, *Psalter and New Testament* (note 23, above), fig. 18. Despite the reduction of the story to a single miniature, one significant "narrative" element in the leaf representing the three Hebrews (now in the Benaki Museum) has, I believe, been overlooked. Der Nersessian (170, fig. 18) suggests that it "follows the usual type". In fact, quite anomalously, the angel of the Lord who descends to protect Azariah and his companions here holds a lance which he directs towards the men stoking the flames: one of these has already fallen. According to Scripture (Dan. 3: 46 - 50), these servants are destroyed by the fire escaping from the furnace. In Vatopedi 760, fol. 285v, they are shown still at work; in Vat. gr. 127, fol. 280r, they lie dead on either side of the furnace. Cristine Havice has drawn my attention to a miniature in the marginal "Hamilton" Psalter (Berlin, Kupferstichkab. 78 A9, fol. 258v, unpublished) in which three of the four attendants have been overcome by the fire.

93. Buberl, *Miniaturhandschriften* (note 14, above), no. 10.

94. I use this term rather than workshop since, despite many connections (and even identities of figure style, ornament, iconography and script among the various MSS), we are in no better position to postulate a single place of origin than we are to localize this centre with any degree of certainty.

95. For the sizeable bibliography on this Family and a new view of its chronological and stylistic range see Cutler and Carr, *The Benaki Psalter* (note 42, above). Professor Carr has considered the iconography of some of its aristocratic psalters in an unpublished paper, "Patterns of Investition in a Provincial Psalter Cycle", given at the Manuscript Conference at St. Louis University in October 1975.

96. Athens, Benaki 34.3; Athos, Lavra B. 26, Vatopedi 851; Berlin Staatsbib. gr. oct. 13; Florence, Laur. 6.36; Istanbul, Topkapi 13; Jerusalem, Taphou 55; London, Add. 11836, 40753; New York, Public Lib., Spencer Coll. gr. 1; Paris, suppl. gr. 1335.



is published *in toto*<sup>97</sup> — has led to a failure to recognize one of the most original traditions within the broader tradition of the aristocratic psalter. In the light of the scholarly attention that has been pre-empted by the Paris Psalter recension, the lack of interest in these manuscripts is hardly surprising for in almost every respect they contradict the norms of the more familiar cycle. In the time available, I cannot deal with all aspects of this “revolt” but I shall emphasize the more outstanding among them. The state of research is, alas, indicated by the number of references to unpublished miniatures in the footnotes.

“Revolt” may be too strong a term for the system of illustration common to the aristocratic group remained unchanged. The Penitential Psalm continued to be illustrated with the consolidated form of Nathan’s Rebuke and David’s Penitence, while the frontispiece cycle was reduced to a single picture of David usually enthroned and playing an instrument<sup>98</sup>. But to Psalm 77 is attached a scene of Moses (or, by substitution, Christ) with a scroll, instructing the people, that looks very much like Moses prophesying the advent of the Messiah in the Octateuchs<sup>99</sup>. This type of manuscript must surely have been the source for the twin pictures that illustrate the Exodus Ode in the New Testament and Psalters of the Family 2400. These pictures represent not the horse and rider thrown into the sea, familiar from the liturgy and canonically depicted in earlier aristocratic psalters, but the events that immediately precede and succeed the text of the Ode: Moses closing the Red Sea behind him and the dance of Miriam and her companions<sup>100</sup>. We can postulate an Octateuch source since no other manuscript known contains enough detail to provide the raw material for these pictures that frame (but exclude) the climactic event of the narrative<sup>101</sup>. However, this Octateuch

97. Note 10, above. This observation, of course, implies nothing concerning the period of origin of the iconography employed in this new format.

98. The Spencer Psalter is an exception in both these respects.

99. This is pointed out by Carr, “Patterns of Invention”. Compare, e. g., Athos, Lavra B. 26, fol. 237v (G. Millet and S. Der Nersessian, *Le Psautier arménien illustré*, *REArm*, 9 [1929], pl. XV, I) and Istanbul, Topkapi 8, fol. 428v (Uspenskij in *Izvestija* [note 71, above], fig. 201).

100. E. g. Palermo, dep. Museo 4, fol. 287v (A. Daneu Lattanzi, *I Manoscritti ed incunaboli miniati della Sicilia*, I, Rome, 1965, pl. II, 2); Athos, Lavra B. 26, fols. 261v and 262r (unpublished); London, Add. 11836, fol. 297v and 298r (unpublished).

101. That an Octateuch manuscript was available to at least one artist of the Family 2400 is suggested by the miniature of Moses closing the Red Sea in the Spencer Psalter, fol. 365v (Cutler, *Spencer Psalter* [note 10, above], fig. 15). Unlike most other representations in the Family, this picture includes the drowning of Pharaoh

was not one of these known to us today: the dancing women in most of the second of the Family's pair of miniatures wear gowns with a distinct full and pendant sleeve that is found in Vat. gr. 752<sup>102</sup>, a psalter of ca. 1059, but not in the Octateuchs.

The inference that the painters of the Family 2400 had access to an extensive narrative cycle is strengthened by the selection of scenes attached to the supernumerary psalm in these manuscripts. Their source, of course, could not have been an Octateuch but neither was it Vat. gr. 333. In strips on two successive pages<sup>103</sup>, this only surviving illustrated book of Kings shows David preparing to sling his stone and Goliath's decapitation. But our present group of psalters presents one or more of a protracted series of events that extends from David approaching the Philistine in Paris. suppl. gr. 1335 (pl. LXII. 6) to the youthful shepherd sheathing his sword after the beheading in London, Add. 11836<sup>104</sup>. It is perhaps significant that these two miniatures, depicting the start and conclusion of the action, are the only pictures illustrating Psalm 151 in their respective psalters, whereas most of our manuscripts contain a pair of scenes representing intervening moments in the battle. The actual engagement is clearly anticipated in the *Supplément grec* miniature since David has one stone in his left hand and another in the sling-shot which is not yet raised for the throw<sup>105</sup>. Manifestly this anticipatory moment depends less on the text of the psalm than the pictures represented in the Paris Psalter recension. Moreover, since the chronologically extended narrative is found only (and repeatedly) in Family 2400 psalters, we may

and his army as in the Octateuchs. The destruction of the pursuers is also depicted in Florence, Laur. 6.36, fol. 348v (unpublished).

102. DeWald, *Illustrations of the Septuagint* (note 91, above) III, 2, pl. LIV. It is found, too, in London, Add. 36928, fol. 279v (unpublished) where, however, the ring dance (as in several MSS of the Family 2400) is rendered in depth rather than planimetrically as in the Vatican Psalter. I hope to show in a forthcoming study that Add. 36928 is Palestinian in origin.

103. Fols. 23v and 24r (Lassus, *Livre des Rois* [note 19, above], figs. 42, 43).

104. Fol. 296r (unpublished). In the exhibition catalogue *Byzantine Art in European Art*, Athens, 1964, no. 299, the MS is assigned to the first half of the thirteenth century. We have suggested a date in the vicinity of that of Athens vitr. 34.3. ca. 1180 - 90 (Cutler and Carr. The Benaki Psalter [note 42, above]).

105. So, too, in Lavra B. 26, fol. 260r (unpublished). The slingshot is already raised in Paris. gr. 139, fol. 4v (Buchthal, *Paris Psalter* [note 89, above], pl. IV). This point is not yet reached in Vat. gr. 333 nor in the Cyprus plate (K. Weitzmann, Prolegomena to a Study of the Cyprus Plates, *Metropolitan Museum Journal*, 3 [1970], 99, fig. 1). But in these versions of the battle, David's left arm is already entwined in his mantle to protect himself from the spear.

fairly recognize a different tradition but one held together, for example, by the tear-drop shield with pseudo-Kufic ornament found in nearly every one of its members<sup>106</sup>.

For the most part, Paris. suppl. gr. 1335 illustrates the Odes with portraits of the prophets standing with bended knees in deference to an arc of heaven above<sup>107</sup>. Assimilated to this position are the Three Hebrews in a unique "portrait group" that precedes the first part of the Ode and the conventional picture showing their trial by fire<sup>108</sup>. Far from *pleine page* images, both of these occupy rather less than half of the page, as indeed does the counterpart to the standard representation in the lost Berlin, Staatsbib. gr. oct. 13 (pl. LXIII. 8)<sup>109</sup>. It is this purely habitual composition that assures us of the Family relationship of Jerusalem, Taphou 55, the otherwise highly unconventional psalter alluded to above<sup>110</sup>. Save for the carriage of the angel's wings, the much-flaked miniature of the Three Hebrews in the manuscript in the Greek Patriarchate (pl. LXIV. 9) is all but identical to the Berlin picture. Even the trefoil ornament on the wall of the furnace is reproduced<sup>111</sup>. Gone are the landscape background and such contingent details as the Chaldean servants of the Dumbarton Oaks Psalter<sup>112</sup>. Thus, in contrast to what I have suggested of the Psalm miniatures in Family 2400 books, the source of their Ode pictures was apparently entirely devoid of circumstantial narrative trappings.

But the evident dependence of these psalters on a common source should not lead us to presume that their creators invented nothing. The best argument against this is Athens, Benaki Mus. 34.3<sup>113</sup>. Jerusalem, Taphou 55, in its unpretentious way further shows that these painters were ready to make modest innovations within the tradition in which they worked. On the page facing the incipit of their Odes, or disposed immediately above these texts, Habakkuk (pl. LXIV. 10), Isaiah and Jonah appear half-length, in ropework roundels. The Habakkuk picture has a

106. However, Florence, Laur. 6.36, fol. 347r (Cutler, *The Byzantine Psalter* [note 3, above], fig. 1), shows Goliath with a circular buckler in both of its miniatures.

107. The type is represented by Isaiah on fol. 331r (H. R. Willoughby, *The Rockefeller McCormick New Testament*, III. *The Miniatures*, Chicago, 1932, pl. XCI).

108. Fols 332r and 333v (both unpublished).

109. Note 5, above.

110. Note 17, above.

111. This ornament recurs on the furnace in Palermo, dep. Mus. 4 [note 100, above], fol. 291v (unpublished).

112. Cf. notes 23 and 92, above.

113. Note 42, above.

parallel, if not a source, in a half-length portrait in Athos, Vatopedi 851. Both show his hair falling in straggled locks on to his collar and the minimal beard<sup>114</sup> that will eventually disappear in portraits of this prophet<sup>115</sup>. This relationship has not been observed since neither of the miniatures has been published<sup>116</sup>, a fact which leads directly to a set of somewhat melancholy final observations.

The standard catalogue of the Vatopedi manuscripts omits any mention of a miniature on the page (fol. 187r) on which Habakkuk appears<sup>117</sup>. Similarly, that for the Lavra manuscripts lists only two of the five illuminations in Cod. B 24<sup>118</sup>. This state of affairs is not limited to the libraries of Mount Athos but characterizes our knowledge in this field<sup>119</sup>. Even when all the miniatures of a psalter are known, these are even now sometimes ludicrously misidentified<sup>120</sup>. Again, a manuscript cited in a study published as recently as 1975 may be given a signature that it has not possessed for over half a century<sup>121</sup>. These may be purely technical errors but they do not inspire the confidence that their authors are aware of *l'état de la question*.

All of this stands in gross contrast to our familiarity with the marginal psalters. Given the recent "quantum leap" in interest in manuscripts of this type, it may fairly be said that we know the marginal psalters

114. As in Lavra B. 26, fol. 264v and London, Add. 11836, fol. 300v (both unpublished).

115. As in Moscow, Hist. Mus. gr. 407, fol. 502v (Lazarev, *Storia* [note 91, above], fig. 510).

116. For Jerusalem, cod. Taphou 55, fols. 253r (Jonah) and 254r (Three Hebrews), see A. Baumstark, *Zur byzantinischen Odenillustration*, *Römische Quartalschrift*. 21 (1907), 157-175, figs. 2, 3.

117. Eustratiades and Arcadios (note 51, above), 163. This figure is by error inscribed "Ananias", a prophet (cf. II Paral. 16: 7-10) who occurs in no aristocratic psalter. The text that follows this portrait is that of Habakkuk's Ode.

118. Spyridon and Eustratiades, *Catalogue of the Greek Manuscripts in the Library of the Laura on Mount Athos*, Cambridge, 1925, no. 144.

119. Cf. note 24, above.

120. The most recent description of Venice, Marc. gr. 565 (in the exhibition catalogue, *Venezia e Bisanzio*, Venice, 1964, 214) lists the subject of fol. 51v as "Gesù e David". Twenty years ago Bonicatti, *Salterio greco* (note 77, above), 118 correctly identified it on the basis of the miniature's legend as David with the personification of Synesis.

121. E. g. V. P. Darkevich, *Svetskoe iskusstvo vizantij X - XIII veka*, Moscow, 1975, 132, still refers to Vatopedi 761 as Vatopedi 609. Cf. Lazarev, *Storia* [note 91, above] who referred to Vatopedi 760 once under this signature (252, note 51) and once under the old signature 608 (332, note 18). The dating implied in this last entry, referring to a chapter entitled "Il secolo XIII", can be explained only on the basis

*in re*, the books with larger pictures only *in spe*. All of the known marginal psalters have been published in part<sup>122</sup>, four of them in their entirety<sup>123</sup>. This comparatively lavish attention has enormously advanced our awareness of miniature painting and, indeed, of the sources of certain aristocratic psalter pictures<sup>124</sup>. But in terms of book production, as opposed to the number of miniatures in each book, this represents a concentration on what is at least statistically minor area of artistic activity. If the relation between the number of marginal and aristocratic psalters produced is even remotely reflected in the number that survive, then the further investigation of the aristocratic class is justified *ipso facto* and a prime desideratum of Byzantine studies.

that on fol. 294r, Vatopedi 760 contains a note of the death in 1212 of David Comnenus, Lord of Heraclea and Paphlagonia. While a useful notation for historians, this provides at best a *terminus ante quem* for the MS.

122. Approximately one-fifth of the miniatures in Baltimore, W. 733 have been published (D. Miner, The 'Monastic' Psalter of the Walters Art Gallery, *Late Classical and Medieval Studies in Honor of A. M. Friend, Jr.*, Princeton, 1955, 232 - 253; *Illuminated Greek Manuscripts* [note 1, above], no. 29). K. Weitzmann, *Sinajskaja psaltir s ilustracijami na poljach, Vizantija, Južnje Slavjane i Drevnjaja Rus* (=Festschrift Lazarev), Moscow, 1973, 121 - 31 describes all and reproduces twenty-four of the thirty-nine miniatures of Sinai gr. 48.

123. Athos, Pantocrator 61, Paris gr. 20, London, Add. 40731: Dufrenne, *L'Illustration*, I (note 12, above); London, Add. 19352: Der Nersessian, *L'Illustration*, II (*ibid.*).

124. For interconnections between the aristocratic and marginal psalters, see S. Dufrenne, *Le Psautier de Bristol et les autres psautiers byzantins*, *CA*, 14 (1964), 159 - 82; Der Nersessian, *Psalter and New Testament* (note 23, above); and Cutler, *Spencer Psalter* (note 10, above).

APPENDIX <sup>125</sup>

## I. ARISTOCRATIC PSALTERS

(Athens, Benaki Museum, leaf from Washington, D. O. 3)

» Nat. Lib. 7

» » » 15

» » » 16

» » » 47

Athos, Dionysiou 60

» Eliaskiti 1

» Gregoriou 3

» Lavra A.13

» » B.24

» » B.25

» » B.26

» Simopetra 35 (destroyed)

» Vatopedi 761

» » 851

(Baltimore, Walters Art Gallery W530b: leaf from Athos, Vatopedi, 761)

Berlin, Christ.-Archäol. Univ. Sammlung 3807 (destroyed?)

Berlin, Staatsbib. gr. oct. 13 (destroyed?)

Bologna, Bib. Universitaria 2925

Cambridge, Mass., Harvard Coll. Lib. 3

Florence, Laur. Plut. 6.36

Istanbul, Topkapi Saray 13

Jerusalem, Greek Patr. Stavrou 88

» » » Taphou 51

» » » » 55

(Leningrad, Pub. 269, 2 leaves from Sinai 38)

» » 274, leaf from Jerusalem, Taphou 51)

125. This Appendix distinguishes between aristocratic psalters (including those found in New Testament and Psalter and Epistles and Psalter MSS) and psalters that are structurally and iconographically related but which depart from the norm either in the organization of their pictures (Venice, Marc. gr. Z. 17) or because of the addition of considerable number of miniatures not found in the basic type. (Detached leaves now preserved separately from their parent MSS are indicated in parentheses.) This list represents all MSS of this class known to me but is not necessarily definitive. The author welcomes suggestions for additions or emendations to this list.

- London, British Lib. Add. 11836  
     »       »       »       »       36928  
     »       »       »       »       40753  
 Milan, Bib. Ambrosiana M. 54 sup.  
 Moscow, Hist. Mus. gr. 407  
 New York, Public Lib., Spencer Coll. gr. 1  
 Oxford, Bodleian Lib. Barocci 15  
     »       Lincoln Coll: gr. 31 (in Bodleian Lib.)  
     »       Trinity Coll. 78       »       »       »  
 Palermo, Bib. Naz. dep. Museo 4  
 Paris, Bib. Nat. gr. 139  
     »       »       »       Suppl. gr. 610  
     »       »       »       »       »       1335  
 Princeton University, Art Mus. 30.20 (leaf)  
 Rome, Vat. gr. 342  
     »       »       Barb. gr. 285  
     »       »       »       »       320  
     »       »       Palat. gr. 381  
 Sinai, Mon. of St. Catherine 38  
     »       »       »       »       44  
 Switzerland, private collection  
 Venice, Bib. Marciana gr. 565  
 Vienna, Nationalbib. theol. gr. 336  
 Washington, D. C., Dumbarton Oaks 3

(49 MSS, excluding leaves from identified psalters preserved independently)

## II. RELATED PSALTERS

- Athens, Benaki Mus. 34.3  
 Athos, Dionysiou 65  
     »       Vatopedi 760  
 Sinai, Mon. of St. Catherine 61  
 Venice, Bib. Marciana gr. Z. 17  
 (5 Mss)





DIMITRI E. CONOMOS

*MUSIC FOR THE EVENING OFFICE  
ON WHITSUNDAY*



## MUSIC FOR THE EVENING OFFICE ON WHITSUNDAY

Dimitri E. Conomos / Vancouver

When, in the last quarter of the twelfth century, Byzantine musicians adopted a new and remarkably precise notational system with which they recorded and preserved their ecclesiastical melodies, a decisive step with far-reaching consequences had been taken. Manifestly, the change stands revealed as a move from an implicit to an explicit technique of musical writing. Implicit, in that before this time Byzantine notation lacked those important elements which exposed the actual shape of the melody; and explicit, in that after c. 1175 these deficiencies were remedied to the degree that the new system accounted even for minor details of performance<sup>1</sup>. The singer, reading the earlier, simple notation, was expected to interpret or to realize the stenography by applying certain established rules (generally unknown to us but absolutely familiar to him) in order to provide an accurate and acceptable rendition of the music. But the latter, more complex system, founded on mathematical principles rather than on melodic conventions, provided the singer with all the musical material necessary for a correct execution of the chant. No longer was it necessary for the singer to rely on his memory of a given thematic vocabulary (admittedly a rather conventional one in the early period) to decipher the guideline notation. Now his attention was focussed solely on the neumatic line in the manuscript which dictated to him, step by step, the direction of the melody.

An event such as this in the history of Byzantine music immediately provokes two obvious questions: Why did the change come about and

1. The date 1175 was initially fixed by Carsten Hoeg; see his *Heirmologium Athoum*, Monumenta Musicae Byzantinae, Principal Series II, Copenhagen, 1938, Introduction, 17 - 18. It has been subsequently acknowledged by other scholars; see Oliver Strunk (ed.), *Specimina Notationum Antiquiorum*, M.M.B., Principal Series VII, Copenhagen, 1966, Pars Suppletoria, Introduction, 1.

what were its consequences in the subsequent development of the musical system? Mixed traditions characterize the notational procedures used in the Byzantine world, each new manuscript revealing a variance, an inconsistency or a deviation. Inevitably, this led to an assortment of terminologies in modern scholarship beginning with that of Jean-Baptiste Thibaut<sup>2</sup>, then Egon Wellesz<sup>3</sup>, Lorenzo Tardo<sup>4</sup>, H.J.W. Tillyard<sup>5</sup> and finally Oliver Strunk, whose contribution to the *Monumenta Musicae Byzantinae*<sup>6</sup> has concisely clarified the picture by grouping the primary sources into families. Strunk has established the date c. 1050 as the time when the liturgical books received their standard, abridged form. Therefore, over one hundred years before the appearance of chants written in the new notation (nowadays referred to as 'Round' or 'Middle Byzantine' Notation) Byzantine musicians were faced with a corpus of hymnography which needed musical settings or arrangements to be sung, not by the congregation as in earlier days, but by trained soloists and choral groups. It may be safe to assume that melodies written in the primitive notation incorporated and preserved many features of the simple congregational chants<sup>7</sup> and it is precisely this element of simplicity which is reflected in the melodic construction of the early settings. Strunk has ably demonstrated the fact that for a repertory of music which is sufficiently conventional, an elementary notational system is quite satisfactory<sup>8</sup>. Yet it was only to be expected that, as in the West, this repertory would become more complex; that it would require notational innovations by virtue of this complexity and of the rigorous demands of an evolving musical style. And it is here that the answer to the first question must be sought. The reasons then, for the change, ought to

2. *Monuments de la notation ekphonétique et hagiopolite de l'église grecque*, St. Petersburg, 1913.

3. Aufgaben und Probleme auf dem Gebiete der byzantinischen und orientalischen Kirchenmusik, *Liturgiegeschichtliche Forschungen*, Heft 6, Münster, 1923.

4. *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938.

5. The Stages of the Early Byzantine Musical Notation, *BZ*, 45 (1952), 29 - 42.

6. *Specimina Notationum Antiquorum*, op. cit.

7. This argument is proposed in several studies of Kenneth Levy; see The Byzantine Sanctus and its Modal Tradition in East and West, *Annales Musicologiques*, VI (1958), 7 - 67, especially 12 - 17 and Three Byzantine Acclamations, in Harold Powers (ed.), *Studies in Music History. Essays for Oliver Strunk*, New Jersey, 1968, 43 - 57, especially 48 - 57.

8. The Notation of the Chartres Fragment, *Annales Musicologiques* III (1955), 7 - 37, especially 12.

be seen as primarily a need for extending and clarifying the musical notation owing to the growing corpus of musical material and, by the end of the eleventh century, to the existence of a fixed body of ecclesiastical literature. Around 1050 the two early notations, known as 'Chartres' and 'Coislin'<sup>9</sup> terminated their co-existence, the latter superseding the former and continuing in its development until c. 1106. Seventy years later it succumbed to the fully explicit Round system<sup>10</sup>.

Not unrelated to this phenomenon were the crucial developments and changes taking place at this time in the Ordo of the Church. Conflicting traditions of the Offices<sup>11</sup> and expanding forms in the Divine Liturgy<sup>12</sup> resulted in a new attitude towards sacred art and this was bound to affect not only music but also ikonography and architecture<sup>13</sup>. In music, the tendency was towards amplification and elaboration, especially for those moments in the service which acquired new and prominent positions (for example, the doxastika, kontakia, alleluias and processional

9. 'Chartres' Notation is chiefly characterized by its use of elaborate signs which stand for melodic groups. Most of these are listed in a neume table from the tenth-century Triodion Lavra MS. Γ. 67 reproduced by H.J.W. Tillyard in his Fragment of a Byzantine Musical Handbook in the Monastery of the Laura on Mount Athos, *BSA*, 19 (1912 - 1913), 100 and by Oliver Strunk, *Specimina Notationum Antiquorum* (Pars Principalis), plate 12. 'Coislin' Notation uses a limited number of diastematic neumes in addition to a few auxiliary signs. For further details see H.J.W. Tillyard, Neumes byzantins primitifs. Système Coislin: un nouveau principe de déchiffrement, *Studi bizantini e neoellenici*, 6 (1940), 542. A list of the main signs is given by the same author in his Byzantine Neumes: The Coislin Notation, *BZ*, 37 (1937), 351 - 358.

10. O. Strunk, *Specimina*, p. 15.

11. The best account of this lengthy conflict between the urban and the monastic liturgical practices is given by Edward V. Williams in his unpublished doctoral dissertation (Yale University), *John Koukouzeles' Reform of Byzantine Chanting for Great Vespers in the Fourteenth Century* (1968). Other major works which investigate this question include Konstantin T. Nikol'sky, *Posobie k izucheniyu ustava bogosluzheniya pravoslavnoy tserkvi*, St Petersburg, 1894; I. Mansvetov, *Tserkovny Ustav*, Moscow, 1885; M. Skaballanovich, *Tolkovy Typikon*, Kiev, 1915; Evangelos Antoniadis, Περὶ τοῦ ἁσματικοῦ ἢ βυζαντινοῦ κοσμικοῦ τύπου τῶν ἀκολουθιῶν τῆς ἡμερονυκτίου προσευχῆς, *Θεολογία*, 20-22 (1949 - 1951), 43 - 56, 180 - 200, 339 - 353, 526 - 540; Panagiotis Trempelas, *Μικρὸν Εὐχολόγιον* II, Athens, 1955 and Oliver Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, *DOP*, 9 - 10 (1955 - 1956), 177 - 202.

12. Dimitri Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika of the Fourteenth and Fifteenth Centuries. A Study of Late Byzantine Liturgical Chant*, Thessaloniki, 1974, 13 - 41.

13. This is clearly shown in Thomas F. Mathews, *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*, Pennsylvania State University Press, 1971. See especially 111 - 179.

chants). Furthermore, a class of professional musicians arose whose functions and duties were sanctioned by the Church — the domestikos, lampadarios, protopsaltes, primikerios, monophonarios and kanonarch all formed a part of the official ecclesiastical personnel<sup>14</sup>. They were specialists and virtuosi both as composers and as singers and their movements to and from the central area of the church heightened the dramatic force of the liturgy<sup>15</sup>. It was naturally expected that music would reinforce these new procedures and in so doing it was compelled to fulfil unprecedented demands. Thus, it goes without saying, that only a fixed and explicit system of musical notation could both satisfy and embrace these simultaneous developments. For Round Notation embodied a uniformity which is inherent in any written tradition but, more than this, it established a number of influential precedents both in manuscript transmission and in musical theory; it suppressed the instability of oral tradition and it countered the contradiction of diverse musical practices. Melodies written in Round Notation developed an aura of sanctity and became models for subsequent generations of composers<sup>16</sup>. One immediate result of this was the appearance of new music books for soloists and choristers. These are remarkable for their detailed rubrication concerning performance and for their exposition of technical and theoretical matters in the form of treatises and exercise pieces. Later anthologies also identified by name a host of professional composers who represented the final school of Byzantine composition<sup>17</sup>.

14. On the ecclesiastical offices, see the edition of Pseudo-Kodinos' treatise, *Περὶ τῶν ὁφφικιῶν τοῦ παλατίου Κων/πόλεως καὶ τῶν ὁφφικίων τῆς μεγάλης ἐκκλησίας*; by Jean Verpeaux, *Traité des Offices*, [Le Monde Byzantin, I], Paris, 1966; see also Chrysanthos, Patriarch of Jerusalem, *Συνταγμάτων. Περὶ τῶν ὁφφικίων*, Tirgovist, 1715; Jean Darrouzès, *Recherches sur les ΟΦΦΙΚΙΑ de l'église byzantine*, Paris, 1970.

15. See, for example, the description of a liturgical celebration in Constantinople's Hagia Sophia recorded c. 1200 by the monk Antony of Novgorod in which he tells that eunuchs chanted during the Great Entrance and that sections of soloistic music were sung by a monk: La description des lieux saints de Constantinople, *Publications de la Société de l'Orient latin. Série géographique V* (1889), 93.

16. Later Palaeologian composers such as Ioannes Kladas and Manuel Chrysaphes personally claimed that their musical works adhered as closely as possible to the tradition of composition established by the older teachers. See my article, The Treatise of Manuel Chrysaphes in the second volume of the *Report of the Eleventh International Musicological Society Congress*, Copenhagen, 1972, 748 - 751 and my *Byzantine Trisagia and Cheroubika*, p. 183.

17. A list of the most frequently-encountered names is given by Miloš Velimirović in his *Byzantine Composers in MS Athens 2406*, in Sir Jack Westrup (ed.), *Essays Presented to Egon Wellesz*, Oxford, 1966, 14 - 18.

With these points in mind we are well on the way to answering the second question posed above, and to deepen our appreciation of them I have chosen as a point of departure the music for Vespers of Pentecost. Better known as the Office of Gonyklisia (Ἀκολουθία τῆς γονυκλισίας), this unique service is noted for its three long prayers of invocation to the Holy Spirit which are recited by the officiant while all the faithful kneel<sup>18</sup>. According to the twentieth canon of the First Oecumenical Council, kneeling, in the Orthodox East, is forbidden not only on all Sundays of the year (which commemorate the Resurrection) but also during the entire fifty-day period from Easter until Pentecost. Tertullian<sup>19</sup>, Ambrose<sup>20</sup> and Epiphanius<sup>21</sup> further maintain that there is a general dispensation from fasting for these seven weeks. Both kneeling and fasting are resumed in public and private expressions of devotion at and after the evening office on Whitsunday which marks the close of the fiftieth day.

My selection of this rite was based on the fortuitous coincidence that its music is transmitted in two manuscripts separated in time by almost two centuries (the one in Coislin Notation and the other in Round Notation), both of which are available in exemplary facsimile editions. The earlier source is a South Italian Euchologion written c. 1100 and located in the library of the Badia at Grottaferrata (Cod. Crypt. Γ. β. 35 [409] foll. 52v. - 72v.)<sup>22</sup>. Music for the Office of Gonyklisia, on foll.

18. Details about this service may be obtained from Jacobus Goar, *Ἐγκολόγιον, sive rituale Graecorum*, Paris, 1647, 597 - 606; Jean Verpeaux, *Traité des Offices*, 239; Miguel Arranz, *Le Typikon du monastère du Saint-Sauveur à Messine, OCA*, 185 (Rome, 1969), xlv, 390; J. Casper, Die Ostkirche feiert das Fest des heiligen allesplenden-Pneuma, *Bibel und Liturgie*, 12 (1938), 321 - 326; A. Vandepitte, Il vespero della gonyklisia, *Roma e l'Oriente*, 2 (1911), 81 - 90; E. Hammerschmidt, Pfingsten und heiliges Geist in der Ostkirche, *Bibel und Liturgie*, 20 (1952 - 1953), 241 - 243; A. Ruecker, Feierlichen Kniebeugungszeremonien an Pfingsten in den orientalischen Kirchen, *Festschrift I. Herwegen*, Münster, 1938, 193 - 211; O.H.E. Burmeester, The Office of Genuflexion on Whitsunday, *Le Muséon*, 47 (1934), 205 - 257; H. Engberding, Pfingsten in der byzantinischen Liturgie, *Benediktinische Monatschrift*, 18 (1936), 161 - 170; V. Zander, La Pentecôte dans le rite byzantin, *Irénikon*, V (1928), 256 - 261; R. Bornert, La Pentecôte dans la liturgie byzantine, *Notes de pastorale liturgique*, n. 38 (1962), 9 - 14; M. Sciambra, La Pentecoste nella Ufficiatura bizantina, *Oriente Cristiano*, 2 (1962), n. 2, 49 - 56; Enrica Follieri and Oliver Strunk, *Triodion Athoum*, M.M.B., Principal Series IX (Copenhagen, 1975), Pars Suppletoria, 44 - 46.

19. *De cor. milit.* 3.

20. *Sermo* 61 in Luc. lib. VII and *Praefat. in Psal.* 50.

21. Ἀληθὴς λόγος, περὶ πίστεως, ch. 22, *P. G.* XLII, 773 - 778.

22. Concerning this manuscript see Lorenzo Tardo, *L'antica melurgia bizantina*,

52v. - 67r., has been included by Professor Strunk as Plates 38 - 42 in his *Specimina Notationum Antiquiorum*<sup>23</sup>. The later manuscript, also of Italo-Greek origin, is now located in the Biblioteca Laurenziana, Florence (Ashburnham MS. 64) and is dated by its colophon to 1289. The entire Psaltikon<sup>24</sup> has been edited by Carsten Hoeg for the *Monumenta Musicae Byzantinae*<sup>25</sup> and music for the service in question is to be found on foll. 258r. - 264v.<sup>26</sup>. Although it is not possible for us to transcribe the early notation, a fleeting examination of the two settings reveals that they transmit essentially the same music. Understandably, the Ashburnham source embodies the accretion of a two hundred year development in notational technique, musical style, performance practice and in church ordo. Therefore, by looking at this music for Pentecost, we may hope to identify certain incipient features which develop more fully during the period of musical activity under the Palaeologians. And in so doing, we may also expect to find an answer to our second question.

Of initial interest is the fact that these musical documents, from peripheral areas in the Byzantine Empire, preserve the archaic Constantinopolitan cathedral rite for Vespers at a time when the Palestinian monastic ordo was enjoying a virtually unchallenged hegemony over the whole Orthodox world. Almost a century before the writing of Γ.β. 35, this same service appears in a monastic source at Vatopedi (MS. 1488 foll. 166r. - 170v.) dating from the early eleventh century<sup>27</sup> and it displays those distinctive features which differentiate the two practices<sup>28</sup>. Re-

plate XVI; Oliver Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, 198; idem, *Specimina Notationum Antiquiorum*, Pars Suppletoria, p. x.

23. *Op. cit.* (Pars Principalis).

24. A book of florid chants for soloists of which *The Akathistos Hymn* (M.M.B., Transcrypta Series IX, Copenhagen, 1957), transcribed and edited by Egon Wellesz, is an important example.

25. *Contacarium Ashburnhamense*, M.M.B., Principal Series IV, Copenhagen, 1956.

26. This comprises Section E in Hoeg's description of the manuscript. In his Introduction he speaks about the relationship of this part to the remainder of the volume, see pages 22 - 23.

27. Published in facsimile by Enrica Follieri and Oliver Strunk, see above n. 18.

28. For example, the opening folio, reproduced as plate 10 in O. Strunk's, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, prescribes the singing of the Prooemiakos (Psalm 103), a Palestinian procedure, whereas Vespers in the capital invariably began with Psalm 85—see Figure 2 below; Symeon of Thessaloniki, Περὶ τῆς θείας προσευχῆς, P.G. CLV, 625, 628, 629 and O. Strunk, *The Byzantine Office*, 182. It should also be noted that the monastic rite is not itself without Constantinopolitan trappings, as may be



grettably, we are not in possession of the music for the Gonyklisia in its pristine form for monastic interpolations are evident in the service well before the appearance of our earliest documents. But in the Grottaferrata and Ashburnham manuscripts we may with confidence assume that the overall framework of the office is Constantinopolitan since they prescribe the singing rather than the reciting of the antiphons and they follow the ordering outlined in the exegesis of Symeon of Thessaloniki<sup>29</sup>.

That the music in our Coislin and Round musical transmissions must be the same is evident for a number of reasons. First, the intercalated letters  $\chi$ ,  $\omicron\upsilon$  and  $\nu$ , which appear frequently in the texts of melismatic chants of the twelfth century and later, occur with precise regularity in the psalmody. This is remarkable when we consider the time lapse between the two writings and the arbitrary use to which later composers put these interpolations<sup>30</sup>. But already the Ashburnham copy foreshadows future trends by its addition of the soloist's notated instructions ( $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon$ ,  $\lambda\acute{\epsilon}\gamma\epsilon\tau\epsilon$ ), its use of the two forms for the letter  $\nu$  ( $\zeta$  before  $\alpha$ ,  $\omicron$  and  $\iota$ ; and  $\iota$  before  $\epsilon$ ) and its innovative employment of conjoined gammas, particularly at cadential points<sup>31</sup>. (See Figure 1).

Secondly, it follows that in both transmissions, musical phrases (num-

Figure 1

Καὶ ἑπάχαχακουσὸν μου·	Γ.β. 35
Καὶ ἑπάχαχακουσὸν μου: λέγε	Ashb. 64
Δό—ου οχα σοι ὄχοουο θεόουος :	Γ.β. 35
Δόχοχοου οχα σοι ..... ὄχοουο θεόεογχογος :	Ashb. 64

seen by its inclusion of the so-called three 'Little Antiphons' which were sung after the Prokeimenon (MS. Vatopedi 1488 foll. 168r. - 168v.). See O. Strunk, *ibid.*, 197 - 198 and n. 63 and E. Follieri and O. Strunk, *op. cit.*, 45 and Appendix C.

29. Περὶ τοῦ ᾠσματικοῦ ἔσπερινοῦ, *P.G.* CLV, 624 - 633.

30. For a discussion of these and other meaningless intercalations, see D. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika*, 261 - 286.

31. See D. Conomos, *ibid.*, 310 - 312, 262 - 268.

bered under square brackets in Figure 2) will recur at identical points. This tight melodic construction which survives the stresses of musical amplification (exhibited in the later manuscript) adds to our appreciation of the fact that a greater reluctance to change and a more conservative musical and liturgical tradition was to be found in the distant parts of the Orthodox world<sup>32</sup>. This impression is further enhanced when we encounter three other thirteenth-century South Italian manuscripts which provide basically the same music in Round Notation for this service (MS. Messina 129 foll. 135r. - 141v.; Cod. Crypt. Γ.γ. 5 [dated 1225] foll. 197v.-209r. and MS. Vaticanus graecus 1606 foll. 172v.-182r.), though not without the expected deviations, omissions and additions. For comparative purposes, it has proved useful to review all the documents as one source may reveal more about the rite, its manner of celebration or its format. In Figure 2 there is an outline of the Gonyklisia which, for reasons of clarity, contains rubrication from the different manuscripts.

Figure 2

Cod. Crypt. Γ. β. 35

The Order of Service or arrangement of the Gonyklisia of Holy Pentecost. The priest and the deacon vest themselves and after the censing, the deacon says: 'Master, give the blessing'.

*The priest*: 'Blessed is the Kingdom of the Father. . .'

*The deacon*: 'In peace let us pray to the Lord'<sup>33</sup>.

Ashburnham MS. 64 and

Cod. Crypt. Γ. γ. 5

The order of the service of Gonyklisia. Vespers. The priest and the deacon vest themselves, then the sanctuary is censed and the deacon says: 'Master, give the blessing.'

*The priest*: 'Blessed is the Kingdom. . .', and the deacon chants the great synapte<sup>34</sup>.

Then the priest makes the

32. This is especially true of Slavonic music.

33. This is followed in the manuscript by all the petitions of the litany of peace (or Great Litany).

34. A synapte (συναπτή, also known as ἐκτένεια, ἐκτενής or αἵτησις) is a form of prayer in which the deacon calls upon the faithful to pray for various intentions: to each petition the choir responds 'Lord, have mercy' (Κύριε, ἐλέησον) or sometimes 'Grant this, O Lord' (Παράσχου, κύριε). Meanwhile, in most cases, the celebrant reads secretly a prayer provided in the service book, reciting aloud, at the end of the synapte, the final 'exclamation' (ἐκφώνησις) to the Holy Trinity with which the prayer concludes.

*Exclamation:* 'For to Thee we ascribe all glory...'

Following this, *the domestikos*:

ἦχ. πλ. β

Νεαυες·

<sup>1</sup> Καὶ ἐπακούσόν μου: <sup>36</sup>

<sup>2</sup> Δόξα σοι ὁ Θεός:

exclamation. After the ektenia, the domestikos ascends the ambon<sup>35</sup> and begins in this way:

ἦχ. πλ. β

<sup>1</sup> Νεαυες· <sup>1a</sup> λέγετε·

<sup>1</sup> Καὶ ἐπακούσόν μου: λέγε λέγετε· <sup>1a</sup>

<sup>2</sup> Δόξα σοι, Δόξα σοι ὁ Θεός:

*The deacon:* 'Again and again, in peace... Help, save, have mercy... Calling to remembrance our All-holy...' The priest exclaims, then *the domestikos*:

*The deacon:* 'Again and again... Help, save, have mercy... Calling to remembrance...' The priest makes the exclamation and again *the domestikos*:

Κλῆνον, κύριε·

*The chanters:*

<sup>1</sup> Τὸ οὖς σου καὶ ἐπακούσόν μου:

<sup>2</sup> Δόξα σοι ὁ Θεός:

ἦχ. β Νεαυες·

<sup>3</sup> Κλῆνον, κύριε, τὸ οὖς σου <sup>37</sup>

ἦχ. πλ. β νεαυες·

<sup>1</sup> Καὶ ἐπακούσόν μου: λέγε λέγετε· <sup>1a</sup>

<sup>2</sup> Δόξα σοι, Δόξα σοι ὁ Θεός:

Litanies occur with some frequency throughout Vespers, Mattins and the Liturgy; and with their strongly pronounced 'dialogue' structure, they confer a distinctive character upon all Eastern worship. See Mother Mary and Archimandrite Kallistos Ware, *The Festal Menaion*, London, 1969, 554 - 555.

35. The ambon is a raised area in the central part of the soleas, located immediately in front of the Royal Doors, from which the deacon reads the Gospel.

36. Psalm 85: 1b.

37. Psalm 85: 1a.

And straightaway the verses of the psalm are sung by the people<sup>38</sup>. And after the 'Glory', the domestikos says:

<sup>1</sup> Δόξα σοι ὁ θεός, δόξα σοι:

<sup>2</sup> Δόξα σοι ὁ θεός:

*The deacon:* 'Again and again in peace...' The domestikos chants the final antiphon:

<sup>3</sup> Τὴν οἰκουμένην:

<sup>4a</sup> Ἁγία· Ἀλληλούια

<sup>4b</sup> Ἁγία· Ἀλληλούια

<sup>4c</sup> Ναζα: αουαζαζαουα:

ζαζαζαου Ἀλληλούια

And in similar manner the entire psalm is sung. After the final verse<sup>39</sup>, 'Glory to Thee, O God' is sung, and at the end, 'Glory<sup>40</sup> to the Father, and to the Son... Glory to Thee, O God... Both now and ever... Glory to Thee, O God'.

Then the domestikos chants the final verse:

Νεαυες· δόξα σοι:

ἦχ. πλ. β Νεαυες·

<sup>3</sup> Δόξα σοι, δόξα σοι ὁ θεός,

δόξα σοι: λέγε λέγετε.

<sup>2</sup> Δόξα σοι, δόξα σοι ὁ θεός:

*The deacon:* 'Again and again in peace... Help, save, have mercy... Calling to remembrance our All-holy...'

Then the priest makes the exclamation and the domestikos chants the final antiphon:

ἦχ. πλ. β Νεαυεζαζα

<sup>3</sup> Τὴν οἰκουμένην:

<sup>4a</sup> Ἁγία· Ἀλληλούια

<sup>4b</sup> Ἁγία· Ἀλληλούια

<sup>4c</sup> Νεαυες· Ἀγαλλῶσα (3)

ἦχ. β Ἀλληλούια



And he continues with as many verses as he wishes before proclaiming the 'Glory':

<sup>15</sup> Δόξα πατρὶ καὶ.... <sup>13</sup> ἁγίῳ πνεύματι  
<sup>4a</sup> Ἀγία· Ἀλληλούια:-  
<sup>15</sup> καὶ νῦν.... τῶν αἰώνων. Ἀμήν.  
<sup>4b</sup> Ἀγία· Ἀλληλούια:-  
<sup>4c</sup> Ναταουαζαουα: ζαζαουα: Ἀλληλούια.

Then the choirs chant the remaining verses of the psalm. And towards the end the domestikos exclaims:

<sup>15</sup> ἦχ. πλ. β Δόξα πατρὶ καὶ.... <sup>13</sup> ἁγίῳ πνεύματι:·  
<sup>4a</sup> Ἀγία· Ἀλληλούια:-  
<sup>15</sup> καὶ νῦν.... τῶν αἰώνων. Ἀμήν.  
<sup>4b</sup> Ἀγία· Ἀλληλούια:-  
<sup>4c</sup> Νεαυες· Αζαουαζαουα: Νεαυες ἦχ. β Ἀλληλούια.

Apart from the deacon's litany of peace (fol. 52v. of Cod. Crypt. Γ. β. 35)<sup>47</sup> there is a minimum amount of detail in the early manuscript concerning the performance of the ceremony, the movements of the clergy and those of the domestikos. Reflecting a primitive practice, it can be noted that the Grottaferrata source provides musical material for precentor and choir, and specifies that the psalm verses be performed by the congregation. In the Ashburnham manuscript, however, all of the notated psalmody is executed by the soloist and the psalm verses are now given to the choirs rather than to the people<sup>48</sup>. This latter document constitutes a form of church music book which becomes the characteristic type after the restoration of the Empire. It contains, for example, a number of details concerning liturgical practice (such as the ascent of the domestikos to the ambon) which reflect the increasing emphasis on visual drama in the liturgy and the offices. This feature, and others similar to it, particularly noticeable from the beginning of the twelfth century, contributed to the demand for an amplification of musical material in the church services and this demand could be met only by a musical system which came to be embodied in the Round Notation. Unavoidably, this system cultivated a new and complex modal theory,

47. O. Strunk, *The Byzantine Office at Hagia Sophia*, plate 11 and his *Specimina Notationum Antiquiorum*, plate 38.

48. This conforms with the detailed description of Chanted Vespers by Symeon of Thessaloniki in his treatise. *Περὶ τῆς θείας προσευχῆς*, P. G. CLV, 625, 628 and 629 (translated by O. Strunk in *The Byzantine Office*, 182).

the first suggestions of which appear in the Ashburnham transmission with its constant oscillation from the plagal to the authentic form of the second mode and its numerous sung intonations at the beginning of each musical section. On the other hand, the less elaborate melodic fabric of the Coislin source rigorously confines itself to one modal area, that of the second plagal, with the exception of the refrain, Δόξα σοι ὁ Θεός, which is preceded by an abbreviation of the syllables *nana*. In confirmation of Strunk's hypothesis that these 'serve at this stage of the [notational] development as a medial signature indicating the first step of the basic tetrachord — usually *a*, but often the fourth above or. . . the fifth below'<sup>49</sup>, this phrase begins accordingly on the note *e* in transcription from the Round notational transmission.

It may be seen from the schematic plan of the office in Figure 2 that the service is comprised of several psalmodic selections (antiphons) separated by the litanical interjections of the deacon and the priest. The Grottaferrata version presents a simple format with a limited number of rubrics indicating the place where the litanies are sung, and the occasions when the chanters and congregation assume the soloist's melody. In the later South Italian sources, not only is the music of greater proportions but the rubrics are more informative and specific. Chiefly, the music is written for a soloist, the *domestikos* or precentor, who was a skilled singer and a choir leader<sup>50</sup>. It was his duty in this rite to introduce the psalmody with its refrain and it was only to be expected that his melodies were relatively elaborate. As Strunk has rightly pointed out, it was the precentor's role to establish the pitch, the mode, the melody of the refrain and the cadence formula<sup>51</sup> and an observation of the phrases numbered above the text in Figure 2 confirms this statement most convincingly. Phrases 3 and 1, which first appear together as the cadence formula for the first verse of Psalm 85 (Κλῖνον, κύριε, τὸ οὖς σου — Ashburnham MS. 64 fol. 258v.), are used to the same end in the refrains (fol. 259r.), in the precentor's introductory announcement to the final antiphon (Τὴν οἰκουμένην — foll. 259r. - 259v.) and in the verses of the final antiphon (Psalm 18: Οἱ οὐρανοὶ διηγούνται δόξαν Θεοῦ. . . foll. 260v. - 264r.). At the same places, in the early transmission, phrase 1 alone is used as the cadence formula in Psalm 85 and Phrase

49. The Notation of the Chartres Fragment, 17.

50. See K.M. Rallis, Περὶ τοῦ ἀξιώματος τῶν δομestikῶν, *ΙΙΑΑ*, 12 (1937), 294 - 296.

51. The Byzantine Office, 183.

3 stands alone for the precentor's announcement and for the cadence of the final antiphon. Undoubtedly, this represents an earlier practice but now the longer lines of the later manuscript account for the multiplicity of musical themes.

Five phrases make up the melodic vocabulary for this psalmody and each has a special role to play. (See Example 1, p. 276). Phrase 1 embraces the soloistic preamble at the beginning of the recitation (Psalm 85:1b) and is used subsequently at cadential points. It is noteworthy that in the Ashburnham manuscript, this phrase is also contained in the main modal intonation (*neanes*) and in the sung instructions of the domestikos (*λέγε, λέγετε*). These latter are used in Middle Byzantine sources at points where a choral entry or a choral change is required. Like the modal intonations, they provide the new singers with the correct starting note and they embody a stylized form of the melody which is to follow<sup>52</sup>. The Grottaferrata copy omits these dramatic touches, and what is more, its main intonation bears no musical relation with the opening half-verse. Phrase 2 is used solely for the refrain, 'Glory to Thee, O God', and nowhere in the psalmody proper. The third phrase appears sooner in the later manuscript than in the Coislin source. There, with Phrase 1, it establishes a cadential formula which recurs on numerous occasions. Three Alleluias follow the final antiphon (τὸ τελευταῖον) and these recur both singly and in order after each verse of the psalm (Phrases 4a, 4b and 4c). Alleluias 1 and 2 begin with the intonation *Αγια*, whereas Alleluia 3 is preceded by *Ναζα* in Cod. Crypt. Γ. β. 35 and with *Νεαμες* in Ashburnham MS. 64. In the later transmission, a transcription shows that the Alleluias commence with entirely different melodies but that all three have exactly the same music from the second syllable, -λη-, to the end of the word. Not unexpectedly, this cadence is the familiar Phrase 1 formula. In the Grottaferrata source the three Alleluias converge melodically on the syllable, -λού-, and continue uniformly to the end, but the cadential phrase is not used.

The fifth and final phrase accommodates the major part of the psalm verses of the final antiphon. Its music is in a style entirely different from the other four elements and approaches a kind of stylized recitation in which the textual accents govern the musical inflections. It does not compare in melodic variety and elaboration with the other phrases but uniquely, its function appears to be more that of providing the medium

52. See D. Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika*, 312 - 313.



in which the text is unfolded and carried along, rather than contributing to a formation in which the autonomy of the words is balanced with that of the music. One of the most suggestive problems to which the musical study leads is the question of the historical origin of the constituent elements of this musical practice. Perhaps the most challenging point here lies in the possibility that syllabic chants underlay the original melodic fabric for the psalmody of this office. There are good indications that this may have been so in this particular case, for the Coislin source provides no music above the psalm texts which in the Round source are covered by Phrase 5. Interestingly enough, however, with each verse neumes appear only at the cadential points, that is, above the last four or five syllables of the line. As we noted earlier, the standard cadence formula is comprised of Phrase 3 in the Grottaferrata manuscript and Phrases 3 and 1 in the Ashburnham. This tells us that the psalm verses were sung to a tune so simple and so well known that the scribe did not take the trouble to notate it — and we can confirm this point by looking at our Round sources, all of which include the music. If this is not sufficiently convincing then we can look down to folio 56v. in the Grottaferrata source<sup>53</sup> where in the first half of the doxology (Δόξα πατρὶ καὶ υἱῷ. . .) the scribe has chosen to insert the syllabic cantillation which corresponds to Phrase 5<sup>54</sup>. A further indication which suggests that the music for this psalmody was essentially simple and unambitious is to be seen in the important part played by the congregation in the earlier tradition. One would only expect that chants for the people would lack the elegance and the sophistication which characterized the later melismatic transformations for the soloist. Otherwise, looking broadly at the entire musical presentation for this part of the office, we can appreciate a diversity of musical styles welded into a carefully systematized verse-music scheme (see Example 1). The primitive simplicity of Phrase 5's recitative progresses effortlessly into the moderately florid turns of Phrase 3 and then into the uninhibited melismatic elaborations of Phrase 1 whose long lines require the support of intercalated foreign letters. This movement, from the simple to the complex, is reinforced by the three alleluias (Phrase 4) each with a moderately florid preamble which resolves on to a highly ornate cadential pattern whose musical material is derived from Phrase 1. As expected, the musical phrases are neither applied mechanically nor are they completely dependent on incidences

53. O. Strunk, *Specimina Notationum Antiquiorum*, plate 42.

54. A fortuitous and entirely exceptional insertion at this point.

## Example 1 (Ashburnham MS. 64) Psalm 18:5-6

Phrase 5, f. 262r. and f. 262v.



Phrase 3, ff. 262r. - 262v.



Phrase 1, f. 262v.



Phrase 4, (a) f. 259v., (b) f. 259v., (c) f. 260r.



furnished by the psalm texts. Nevertheless, those parts of the psalmody which are marked off by a change of musical motifs, or by some comparable shift in modality or melodic density, form units of varying length recognizable by an appreciable degree of thematic coherence and unity.

Our examination of the music for the evening antiphons of Whitsunday in Early and Middle Byzantine Notations has allowed us to reach a number of important conclusions, all of which have provided an insight into the decisive turn in the history of Byzantine music. Primarily, it has been made clear that around 1175, much more was involved in the substitution of notations than a mere change from an implicit to an explicit system. And by no means should this event be underrated, for within a relatively short space of time a vast collection of priceless manuscripts was removed from the choir stalls never again to be opened by chanters for the purposes of singing church services. Simultaneously, scribes rapidly set about copying out old and new melodies in the modernized notation and establishing a new music manuscript tradition. For, as we have come to see, the change in notation was a tacit acknowledgement that other changes were taking place in those areas in which music had a decisive part to play. And even within the realm of musical performance certain new attitudes with far-reaching consequences manifested themselves. The advent of Round Notation satisfied the demands placed on music by a new class of professional musicians who favoured a precise system of writing which could capture the nuances and elaborations of their highly specialized art. Marked developments in the liturgical tradition which had reached a culminating stage by the end of the twelfth century gave the scribes an additional incentive to provide appropriate musical material in newly - edited choir books. These contained detailed rubrication concerning the performance of the rite and even included specifications which had no direct bearing on the music or on its execution. The South Italian manuscripts which have been used in this study, although betraying their ultra-conservatism in preserving this outdated cathedral rite of the Gonyklisia, have been able to direct our attention to the path that Byzantine music was to follow in the two centuries prior to the fall of the Empire and in the ensuing era.



KENNETH LEVY

*LE "TOURNANT DÉCISIF"*  
*DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE BYZANTINE:*  
*1071 - 1261*



LE "TOURNANT DÉCISIF"  
DANS L'HISTOIRE DE LA MUSIQUE BYZANTINE  
1071 - 1261

Kenneth Levy / Princeton

We owe our title to a committee of non-musicians. Its dates and terminology reflect the optimistic positivism of economists and political historians rather than the gropings of cultural historians. Yet our organizing committee in its wisdom has pointed up a central problem for Byzantine musicology today. When our field was opened toward the beginning of this century, our predecessors were preoccupied with locating and classifying resources, and with learning to deal with the riddle of the notations. These problems are not wholly behind us. Yet the contents of the manuscript collections stand more and more revealed. We can think here with particular gratitude of the magnificent catalogue now launched for the manuscripts on Mount Athos by Dr. Stathis. As for the notations, various approaches to realizing the melodies have been championed over the years — by Psachos and Karas, by the *MMB*, by Floros and Husmann, Tardo and Di Salvo, Petrescu, Van Biezen, and others. However different all these avenues may be, we can find some common ground of understanding now emerging. We may all operate a little differently in representing surface details, yet we can understand one another's basic assumptions, and we can read the details and surmise what the underlying notation must be.

During this past generation, given the wealth of resources already known and the pioneering philological explorations of those early heroes of Byzantine musicology who first effectively transcribed the notations, we have seen the focus of inquiries begin to shift. At first subtly and now massively, we have been turning to the analysis of the Byzantine *melos*. We have turned from externals to the substance of melody. And we have also learned to stand back and examine something of the

broader frameworks — historical, philosophical, and comparative musicological — within which the Byzantine *melos* exists. It is here that our organizing committee points a useful way. For within those politically-delimited years between Manzikert and the Paleologue restoration of 1261 there is indeed a “grand tournant”, a large-scale change for Byzantine music. It amounts to nothing less than a radical recasting of the whole conceptual framework underlying the liturgical chants. This does not take place all at once, or even within the confines of our two centuries. It is a long process of change that has surely begun before the 11th century. But the critical changes take place precisely within those two centuries, and the evolutionary pattern comes to a close precisely at the end of our period, with the first generations of composers under the Paleologi.

What, then, is this change? In short, it is the change from a conception of Byzantine liturgical *melos* that is traditionally oriented and anonymous, and whose transmission is basically oral, to a new view of it as freshly-inspired, precisely written-down, personally stylized melody composed in a characteristic idiom by a “name” composer. In 1071 we still have an imprecise “Coislin” notation transmitting the traditional syllabic style for hymns of the Sticheraion. It is a style that represents an age-old thesaurus of anonymous melodic devices, a style that is homogeneous throughout the collection. Though an individual hymn may be individually memorable, it does not differ essentially in materials or techniques from the other hymns. In 1261, however, we have a diastematically and dynamically precise notation. And alongside the traditional syllabic style of the Sticheraion and Hirmologion there is poised and ready to appear in notation a florid, embellished style — in fact, a multiplicity of florid, embellished styles, representing the personalizations of many individual composers. And along with this there is the new identity of the liturgical hymn as an independent “art object”, unique in itself and independent of the common older fund. No “tournant” could be more radical!

The one great practical change that we can put our finger on takes place precisely in the middle of our period of two centuries. This is the great step of modernization of the notation. During the third quarter of the 12th century, the paleobyzantine notations that are still basically memory-aids for the well-known communal repertory are subtly metamorphosed toward specificity of pitch. With the advent of the Round Notation in the 1160s and 1170s, all of the basic information needed to assure the melodic continuity is available for the first time on the parch-



ment itself. The age-old reliance on memory is broken. And a new tool having enormous potential is placed in the hands of future composers.

We have in fact three strands of change to consider during our critical two centuries of the "grand tournant". All three are woven together. The most tangible is the change in the notation. Fortunately, we can skirt consideration of this here, since the developing stages of clarification and particularization in the notations of the 11th through 13th centuries are so admirably traced in Strunk's monumental *Specimina notationum antiquiorum*. With the other two strands in our web, however, we are on a more original and more elusive hunt, and something must be said about each of them. Our second strand is the changing conception of the Byzantine melos as it turns from its anonymous, oral, communal traditional stage, as found in the old Sticherarion, to the status of composed art-object with all that this implies, as found in the Kalophonic Sticherarion. Our third strand is the most difficult to deal with. It concerns intangibles, perhaps only delusions. It sees the written tradition of the old Sticherarion as essentially bland and uniform throughout our period. It asks the question whether the actual sounds of the music were as baldly simple and syllabic and unchanging as the notation suggests.



Let us examine our second strand — the change that leads to the particularization of style and personalization of taste, and to the emergence of the hymn from its traditional, communal anonymity to its embellished state as a composed art-object. The process of change that leads from the old syllabic Sticherarion to the Kalophonic Sticherarion during the 11th through 14th centuries must have been a long and complex one. Little windows open on it during the 12th and 13th centuries, but it is only the end of the development that finally surfaces with the Paleologi. And when it surfaces in the works of Koukouzeles, Ethikos, and Korones, it is already in a highly developed state. We must make our judgments about its prehistory mainly from that developed state. Fortunately, the Paleologan composers and scribes leave plenty of indications of their new attitudes. Here are a few. A Kalophonic Sticheron for the Assumption receives an ending composed by Koukouzeles. The scribe introduces it, remarking, "This is the *wonderful* ending by the Master" — Οὕτως ἐστὶν ὁ θαύματος ἀναποδισμὸς τοῦ μαΐστορος (Sinai 1584, f. 464). The stylistic personality of Koukouzeles is an esthetic reality, and this *anapodismos* is an "art-object". The Kalophonic

Sticherarion of the late Empire offers many passages of traditional melody embellished now by one, now by another of the name-masters of the time. Many examples of the practice are published in the excellent new book by Conomos (*Byzantine Trisagia and Cheroubika*), drawn in this case from the repertory for the Divine Liturgy. In one situation, a single master makes two embellished versions of the same underlying melos, one of them "more ornamented" than the other (the composer is Joannes Stratas: *ἕτερον τοῦ αὐτοῦ Στράτα, ὁμοία τῆς παλαιᾶς, ποικιλωτέρα δέ;* Sinai 1462, 177v). If we needed to be told, this would surely tell us how sharp is the late Byzantine awareness of different degrees of ornamentation. Another light on the personalized art-object and its precise enshrinement in notation is found in the description of a September hymn embellished in the early 15th century by Mark of Corinth. This follows an embellishment of the same sticheron by Koukouzeles, and the rubric reads: "written down as transmitted *and sung* by Mark of Corinth . . ." — *ἐγράφη δὲ καθὼς παρεδόθη καὶ ἐψάλλετο παρὰ Κυροῦ Μάρκον ἱερομονάχον Κορίνθου* (Sinai 1566, 47). "Written down. . . as sung"! How seriously they take the job of transcription, and how precise they suppose the descriptive powers of their notation to be! This specificity of the notation in the late Byzantine view is confirmed in another sticheron, this one advertised as being written down "as sung by Manuel of Gaza" — *οὕτως ἐψάλλετο* (S. 1566, 98v). In another case, the "editor" and "corrector" even names himself: a sticheron-contrafactum for the Birth of the Virgin, with music originally by Manuel Chrysaphes, has been remodeled on Crete, "put together and corrected by me, Angelos Gregorios" — *ἐσυντίθησαν καὶ ἐδιορθώθησαν παρὰ μου, Ἀγγέλων Γρηγορίου* (S. 1566, 36). How the Late Empire cares about the minute details of its melody! An embellished sticheron for November contains a tritone skip in two manuscripts of the early 15th century (Sinai 1251 and Sinai 1584). A third scribe at roughly the same time makes two slight alterations whose apparent purpose is to avoid the tritone skip. In this period, tritones appear much more often than in earlier times. But here a scribe goes out of his way to avoid one, even though it is only a small detail in an enormously elaborate context.

Here, then, we have the profile of the new conception. Here we have the Paleologan epilogue to the "grand tournant". We see the precise notation transmitting minute nuances that represent highly personalized tastes. We see individual composers named and their musical preferences highlighted. We see the chants treated as art-objects, unique in themselves, and distinct even from the same composer's stylized embellish-

ments of the same basic chant produced on another occasion. What a world of difference there is between this and the stolid facade of the traditional Chartres or Coislin Sticherarion of the middle 11th century!

\* \* \*

Now what of our third strand? What of that simple, unchanging notational facade of the syllabic Sticherarion during our two centuries of "grand tournant"? Were its melodies sung steadfastly in the lean syllabic style that the notation shows? Or were they embellished in ways that go beyond what the scribes chose to show in notation? The most plausible answer is that both options were open to the singers, depending on the local circumstances and the liturgical situation. We have already concluded from the highly developed state of those embellished chants that come to the surface in the late 13th century that such embellishments must have had some considerable prehistory — that they must have represented a rising tide during the centuries before their actual appearance. On the other hand, there is every indication that the traditional syllabic Sticherarion maintained its melodic integrity and continued as the musical main stream during those same centuries of notational and stylistic change. One indication is that the manuscripts containing the traditional hymns noted in simple style continue to be recopied through the 14th century alongside other manuscripts containing the latest styles of florid embellishments. The two styles even appear together within the same kalophonic manuscripts during the 14th and 15th centuries — the florid embellished versions for soloists along with fragments of the traditional choral originals, the latter of course noted just as they appear in the syllabic Sticherarion.

In the middle 15th century, Manuel Chrysaphes tells us that the old Sticherarion was still habitually sung just as written and without embellishment. When he complains that some singers in his own day consider it sufficient to follow the simple melodic line, he is confirming the survival of the older tradition. (See Conomos, *Byzantine Trisagia and Cheroubika*, 289.) And when, continuing this reproach, he observes that such singers ignore the chanted "positions" (*theseis*) introduced by Glykes, Koukouzeles, and Kladas, he is giving his own estimate of the origins of that practice. It is an estimate that goes back only a century and a half before his own time, and one that we can see now probably does not go back far enough.

Let us turn back to the 1160s and 1170s. When the musician-scribes

of these decades effect the transition from the older Coislin notation to the reformed Round Notation with its full diastematic capability, they are also telling us something of significance. Musical notations for liturgical chants, and clarified notations like the Round Notation, generally come into being in response to what is viewed by their time as a manifest danger. The need for the notation arises because the singers seem to be losing their hold on a melodic tradition that has been relying perhaps overly much on oral transmission. The reformed notation of the 1160s and 1170s is motivated by the desire to ensure the continuance of what is esteemed as an authentic melodic tradition. For the first time in Byzantine musical history, a notation is devised that provides musicians with all the graphic tools needed to preserve whatever melodic nicety seems worth preserving. For the first time there is an accurate pitch notation. And scribes can record anything of the authentic musical tradition that seems worthy of being recorded and saved from the danger of slipping away. Now if the substance of that 12th-century Sticheraion tradition were thought in some degree to lie in embellishments, then we can suppose that such things would have found their way into manuscript at precisely this time, for the scribes had both the motivation and the means to accomplish this. Yet they did nothing of the sort, and only one conclusion can be drawn from their procedure. There is every reason to suppose that these first scribes using the new Round Notation recorded accurately the full musical substance and continuity of the syllabic stichera.

We are all familiar with the isolated cases of 8th or 9th century stichera and hirmoi that find their way into the West. With the "Οτε τῷ στανρῷ for Good Friday and the Epiphany Canon in the G-mode by Andrew of Crete we have chants of the Byzantine syllabic repertoires appearing in recognizable Western melodic counterparts that are themselves clothed in syllabic musical style. Something like this also happens in the 9th or 10th century transmissions of such melodies to the Slavs. Now the whole of the Byzantine Sticheraion and Hirmologion are borrowed directly by the Slavs. The preserved manuscripts are from the 12th and 13th centuries. They show that the Slavs, adopting the earlier Byzantine notational conventions, take pains to translate accurately the syllabic profile of the melodies and to fit this to an accurate translation of the Byzantine liturgical poetry.

This relationship between music and poetry, seen within Byzantium itself, provides the most compelling indication of the conservative Byzantine respect for the integrity of the simple syllabic *melos* of the old

Sticherarion and Hirmologion. When we look into the melodic structures enshrined in these two great hymn collections of the 10th through 13th centuries, what we find is a closely-knit, highly subtle relationship between the rhetorical and syllabic-accentual patterns of Byzantine liturgical poetry on the one hand, and an elegant filigree of musical cells, formulas, patterns, and connectives, on the other hand. This artful bond between poetry and music in the big traditional collections is something we are all aware of though we have scarcely begun to explore its procedures in detail. Yet we can see in this stylistically refined linkage between word and tone, in its nuance and preciousity, and in the craftsmanlike effort expended in outfitting the poetry with this kind of appropriately-tailored musical setting, the surest witness of how profoundly the tradition-oriented Byzantine world must once have cared about an accurate, literal reproduction of these syllabic niceties under conditions of actual performance. The essence of the time-honored art of the *melodes* — of Cosmas, and John, and Andrew, and all the others — lies precisely in this stylish marriage between verbal turn and musical idiom. This kind of musical setting remains the norm for new liturgical poetry into the 12th century. In fact, only when this traditional stylistic outlet becomes outmoded and closed off can we suppose that the main energies of composers are channeled into new styles that lead eventually to the surfacing of the richly embellished Paleologan styles. It is the decline of the old outlet that signals the ascendancy of the new one. But so long as this traditional syllabic *melos* remains the stylistic channel for the main efforts of composers, then the nuances of its style will be carefully observed in actual performance. Surely we can recognize in the shift to the Round Notation in the middle 12th century an aspect of this same traditional frame of mind — a gesture toward assuring that this thesaurus of elegant, simple melodies will continue to be circulated and sung just as they were composed, with all the precise nuance of their old-style syllabic *melos* preserved intact. And as is the way with church music, the traditional style lingers on conservatively and obstinately for a long while even after the composers have turned their creative energies elsewhere. The simple syllabic stichera are still sung simply and syllabically — even though Chrysaphes looks down upon them — in the middle 15th century.

\*  
\* \* \*

Thus we can trace two powerful and conflicting impulses running through our two musically-turbulent centuries of "grand tournant". On

the one hand, we find the strong conservative impulse to preserve the old syllabic hymns in their age-old, authoritative musical dress. On the other hand, we find the inevitable urge toward progress, toward the opening up of new styles and outlets for musical expression. The florid styles must be on the rise throughout our period. The turn toward personalization of style and the independent art-object must be accelerating. But these things surface in manuscript only during the first Paleologan generations, and then they are already full-blown. Only bits and pieces turn up in manuscript before that time. In all of this, the diastematically accurate Round Notation plays a curious role as the servant of both impulses. Its original purpose in the middle 12th century is to ensure the integrity of the traditional syllabic performance of the *Sticherarion*. Its rise at that time may even be a hedge against the inroads of already burgeoning florid styles. But a century later, the Round Notation becomes the enabling instrument for the breakthrough of the newly dominant florid styles. It is the notational capability of the Round Notation that opens the way to the cultivation of personalized styles and particularized art-objects. The Round Notation, emerging in the middle of our two centuries of change, is both the stern guardian of the past and the most powerful catalyst for the shaping of the future.

## TABLE DES MATIÈRES

	Pages	Planches
Avant-propos	7 - 8	
CHRONIQUE DU CONGRÈS	9 - 156	
Comités du Congrès	11 - 14	
Académies, Universités et autres Institutions représentées au Congrès	15 - 18	
Liste des participants	19 - 48	
Thématique du Congrès	49 - 50	
Programme	51 - 76	
Séance d'ouverture	77 - 93	
Séance de clôture	94 - 110	
Instrumenta Studiorum	111 - 156	
ART ET ARCHÉOLOGIE		
RAPPORTS ET CO-RAPPORTS	157 - 480	
1. <i>Les grands courants dans la peinture:</i>		
a. <i>Peinture monumentale</i>		
V. J. DJURIĆ, La peinture murale byzantine: XIIe et XIIIe siècles.	159 - 252	I - XX
LYDIE HADERMANN - MISGUICH, La peinture monumentale tardo-comnène et ses prolongements au XIIIe siècle.	253 - 284	XXI - XXV

	Pages	Planches
JACQUELINE LAFONTAINE - DOSOGNE, L'évolution du programme décoratif des églises	285 - 330	XXVI - XXXIII
<i>b. Icones</i>		
M. CHATZIDAKIS, L'évolution de l'icône aux 11e - 13e siècles et la transformation du templon	331 - 366	XXXIV - XLVIII
Discussion: D. PALLAS, Sur le problème de l'évolution du templon en iconostase	367 - 372	
TANIA VELMANS, Rayonnement de l'icône au XIIe et au début du XIIIe siècle	373 - 420	XLIX - LIX
<i>c. Miniatures</i>		
A. CUTLER, The Aristocratic Psalter: The State of Research	421 - 450	LX - LXIV
<i>2. Le tournant décisif dans l'histoire de la musique byzantine</i>		
D. CONOMOS, Music for the Evening Office on Whitsunday	451 - 470	
K. LEVY, Le "tournant décisif" dans l' histoire de la musique byzantine: 1071 - 1261	471 - 480	



# PLANCHES

# PLANCHES



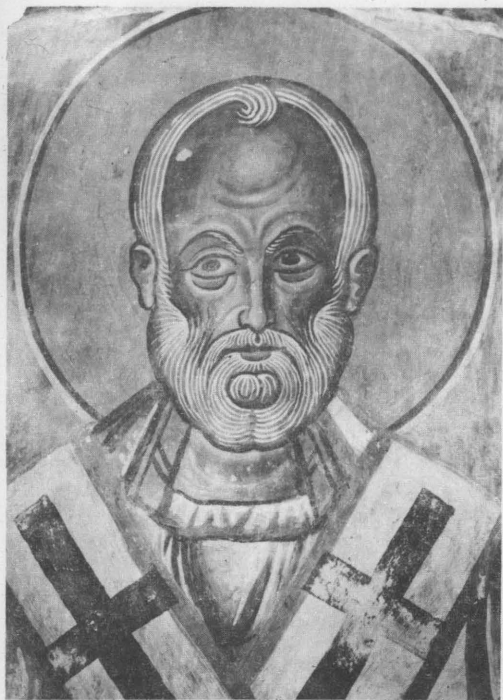
1. Thessalonique, Sainte-Sophie, La Vierge.



2. Nerezi, Descente de Croix.

3. Géraki, Évangélistria, Fresques de la partie nord-est de l'église.





6



4. Chypre, Christ Antiphonitis, saint Nicolas.

5. Ferrai, Vierge Kosmosotita, saint Grégoire le Dialogue.

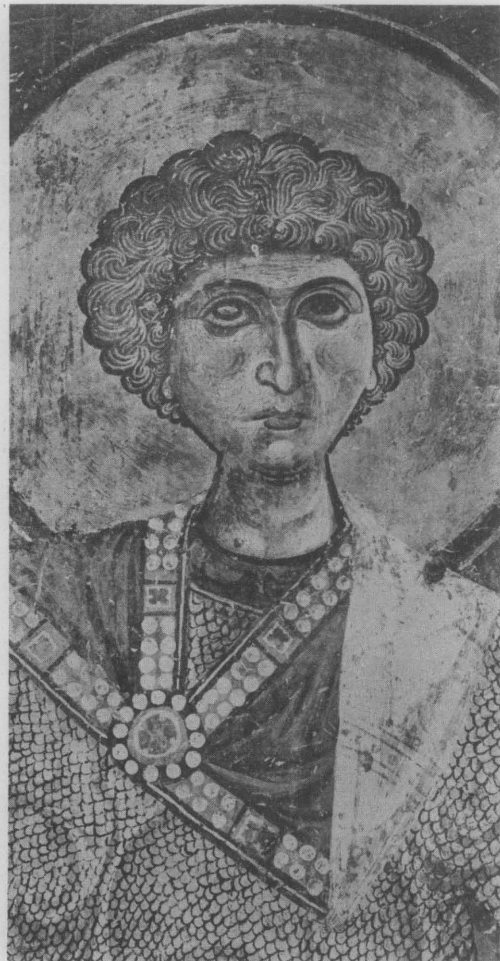
6. Zica, apôtre Luc.



7. Djurdjevi Stupovi, Pentecôte, détail.



3. Boularioi, Saint-Stratège, saint guerrier.



9. Kastoria, Saints-Anargyres, saint Georges.



11. Paphos, Saint-Néophyte, Descente aux Limbes.



10. Kurbinovo, Annonciation.





12. Samarina,  
deux évêques.

13. Studenica  
Crucifiement.

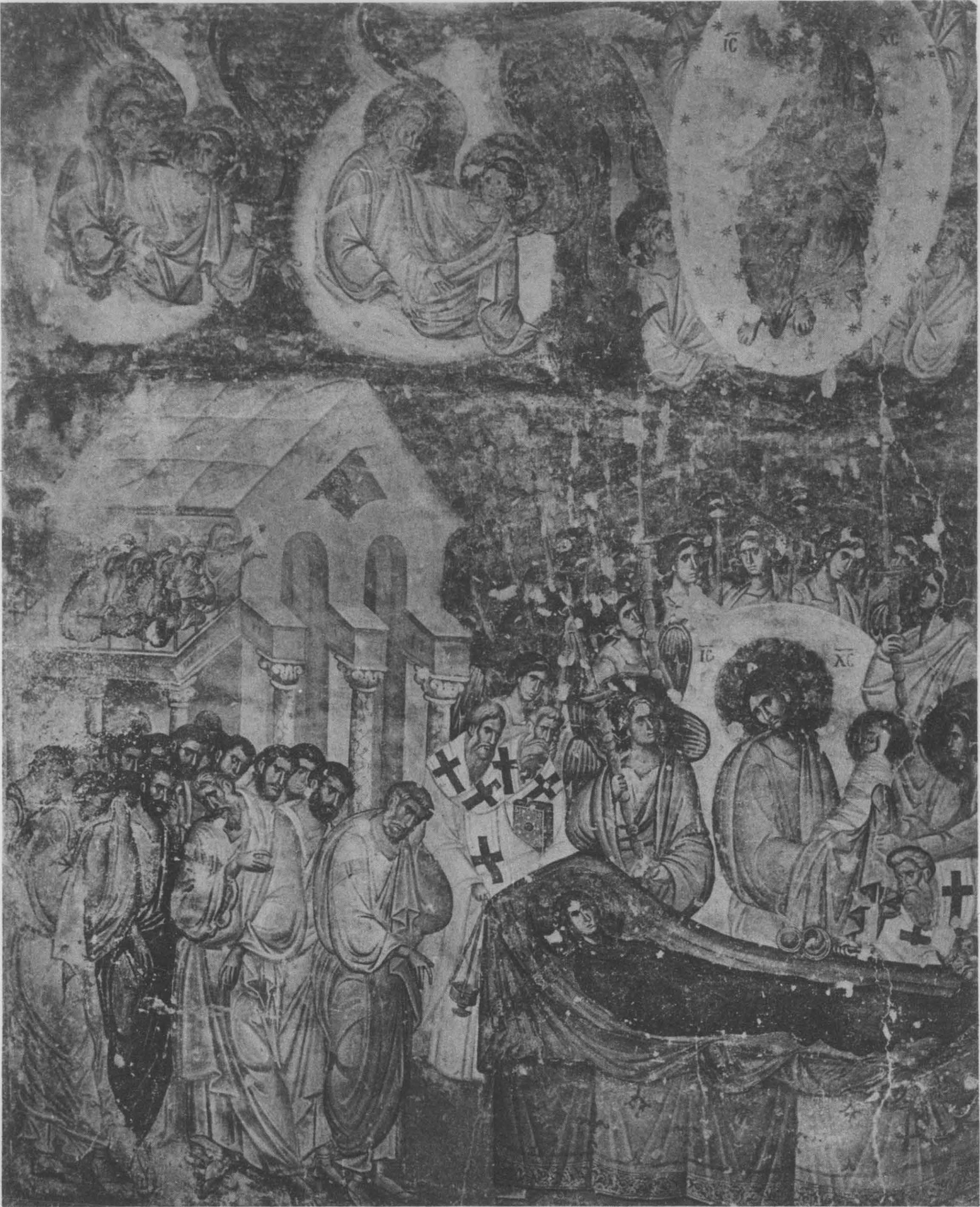


14. Nicée, Sainte-Sophie, saint inconnu  
(d'après M. Restle).



15. Chilandar, Église de Saint-Georges,  
Canon sur les agonisants, détail.







17. Trébizonde, Sainte-Sophie, Annonciation.

← 16. Sopočani, Dormition de la Vierge, détail.





18. Kastoria, Panaghia Mavriotissa, Crucifiement. 19. Monastère Myrtia, Dormition de la Vierge.



20. Arta, Kato-Panaghia, Christ au temple, détail.

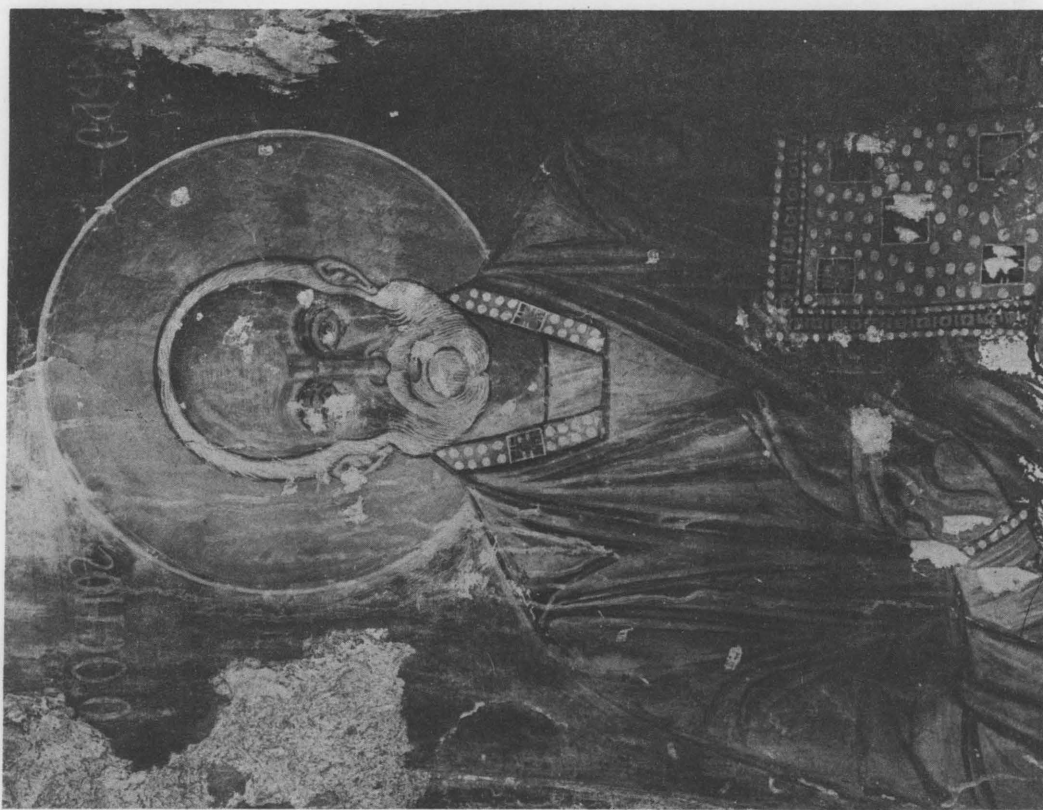
21. Pyli, Porta-Panaghia, Évêques.



23, Mileseva, Martyr inconnu.

22. Arta, Saint-Nicolas, Présentation de la Vierge au temple.





24. Aiani, Saint-Démétrius, saint Samson.



25. Panaghia Vellas, saint inconnu.



26. Mégara, Saint-Sauveur, Cène.



27. Kalyvia, Saint-Pierre, Incrédulité de Thomas.

28. EGINE, Omorphi Ekklesia, Rameaux.







29. Arta, Saint-Démétrius de Katsouri, Pentecôte, détail.

30. Kranidi, Sainte-Trinité, Ascension.



31. Manastir, Saint-Nicolas, fresques de l'abside.



32. Chrysapha, Panaghia Chrysaphiotissa, décoration de l'abside  
 33. Prilep, Saint-Démétrius, saints évêques.





34. Prilep, Saints-Archanges. Christ devant Pilate.



36. Djurdjevi Stupovi, saint Joachim.



35. Pec, Ange de la coupole, détail.



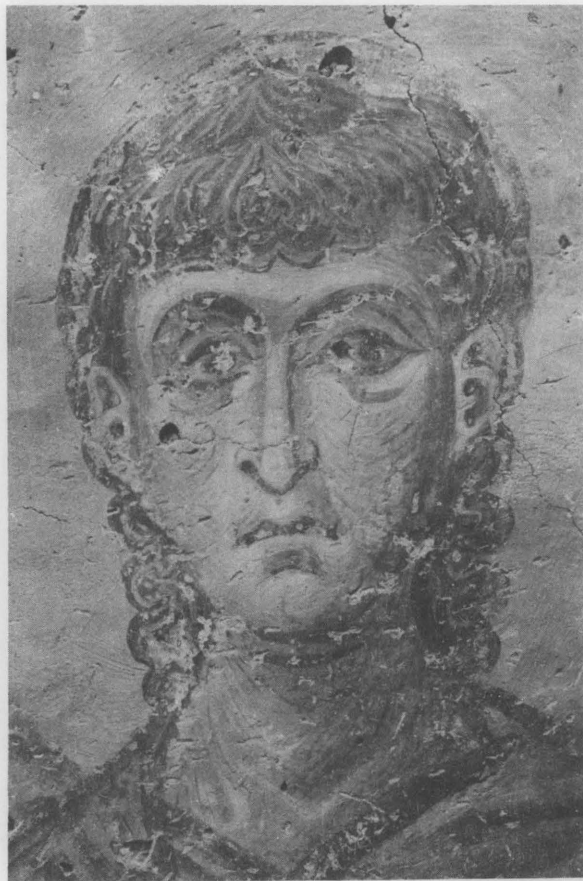
37. Moraca, prophète Élie donnant le sacre aux rois Asail et Youya et au prophète Élisée.

38. Gradač. Annonciation.



1. Saint-Pantéléimon de Nerezi: détail de la Communion des Apôtres. 1164  
(photo Hadermann).
2. Sainte-Trinité de Kranidi: la Dormition. 1244 (d'après 'Επ. 'Ετ. Βυζ. Σπ., 1926).





3. Saint-Pantéléimon de Nerezi: ieune saint. 1164.

4. Saint-Georges de Kurbinovo: le Christ du Baptême (détail). 1191 (photos Institut de Skopje).



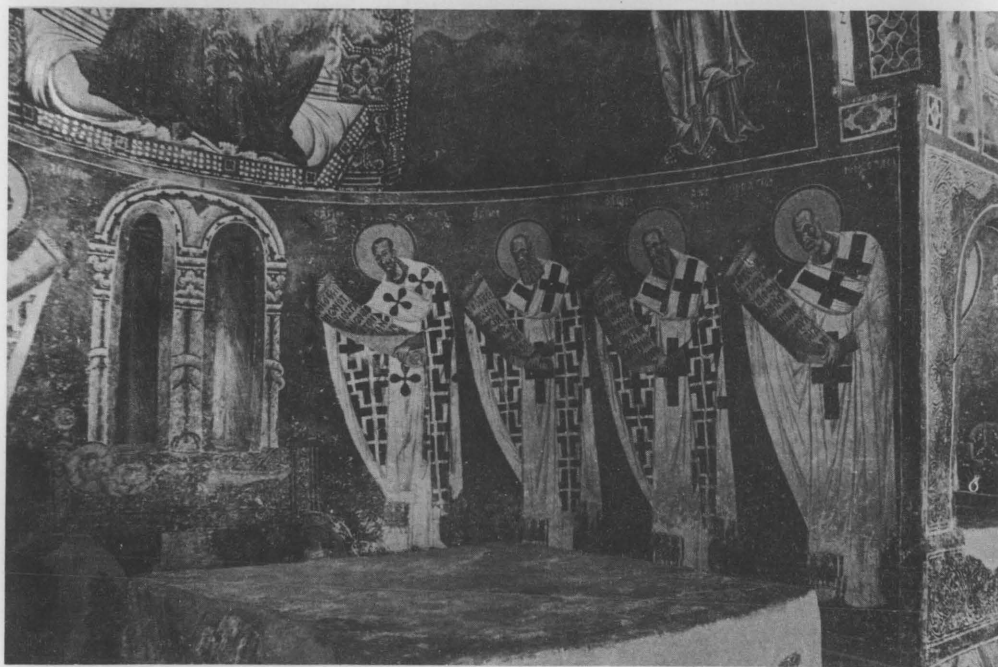




5. Saint-Georges de Kurbinovo: la Visitation. 1191  
(photo Galerie des Fresques, Belgrade).



6. Panaghia tou Arakoi: de Lagoudéra: tsáïe. 1192  
(photo Service des Antiquités de Chypre).



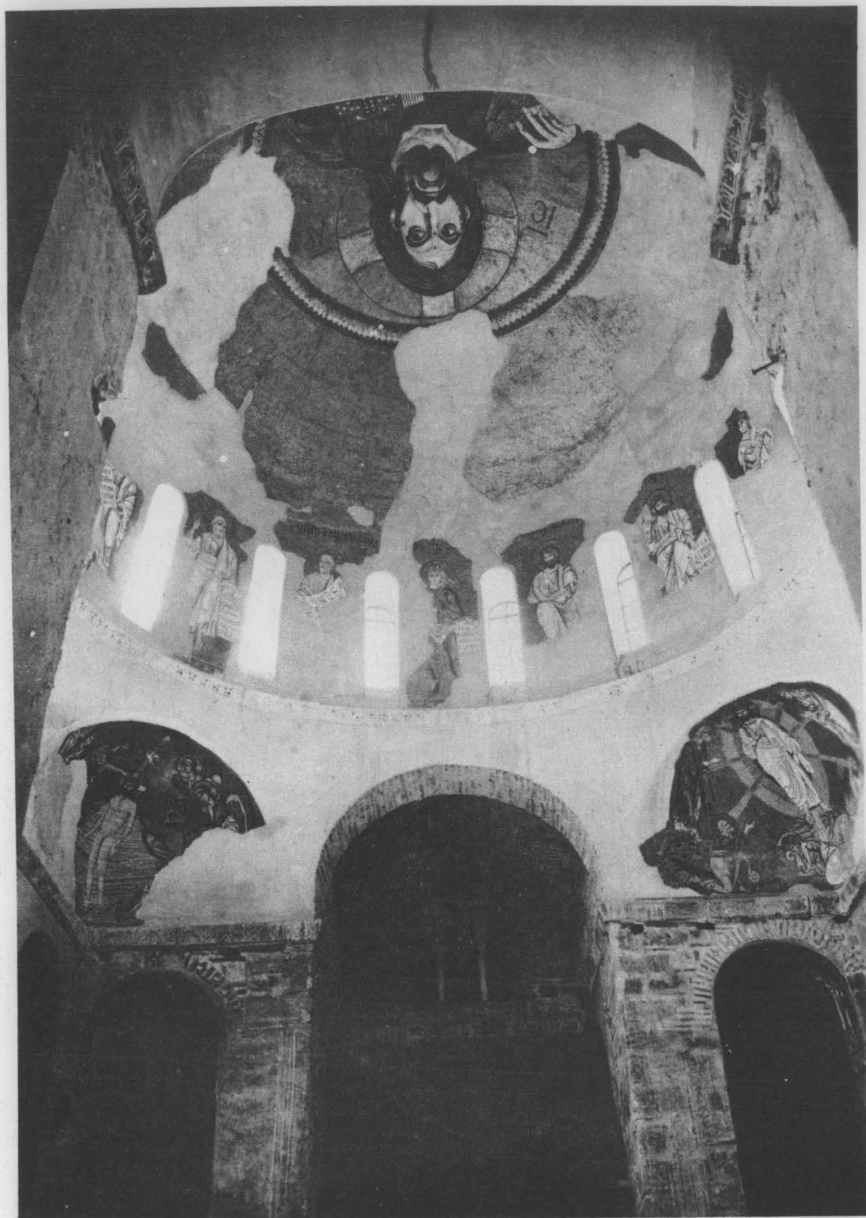
7. Saint-Jean de Patmos. Chapelle de la Vierge: le Christ et la Samaritaine. 1185-90 (d'après Orlandos).  
 8. Saint-Georges de Kurbinovo: les prélats officiant autour de l'Amnos. 1191 (photo Hadermann).



9. Zoodochos Pighi de Samari: Élie (?), coupole. Fin XIIe s.  
(d'après *ΔΧΑΕ*, 1964-65).



10. Saint-Hiérothée près de Mégare: coupole. Fin. XIIe s.  
(d'après Lampakis).



1. Daphni; vue intérieure vers l'ouest (phot. P. Papachatzidakis).





2. Daphni, narthex, angle nord-ouest (phot. J. L.-D.).

3. Gélati, église du monastère, 1125 - 1130. Conque de l' abside (phot. J. L.-D.).



4. Aténi, église du monastère, dernier quart du XI<sup>e</sup> siècle. Conque de l' abside et arc  
(phot. J. L.-D.).

5. Aténi, abside sud avec cycle de la Vierge (phot. J. L.-D.).



6. Pskov, église de la Transfiguration du Sauveur de Mirož, vers 1156. Pilier à gauche du chœur  
(phot. J. L.-D.).



7. Pskov, Spas-Mirožskij, Nativité du Christ (phot. J. L.-D.).

8. David-Garedža, église du monastère de Bertoubani, 1213, 1222. Décor de l' abside (Phot. J. L.-D.).

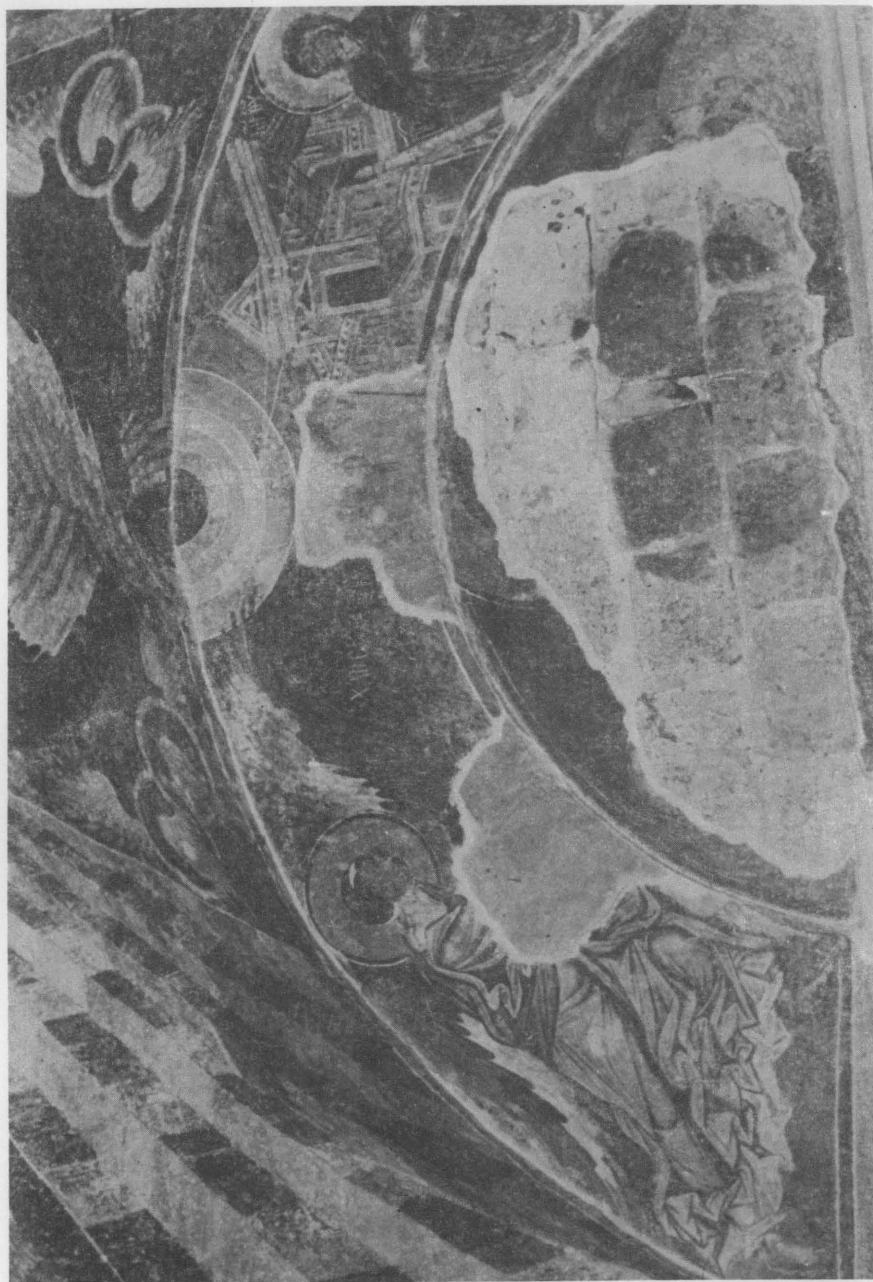




9. Kincvisi, église du monastère, vers 1208. Vue intérieure vers le nord-est (phot. J. L.-D.)



10. Trébizonde, église Hagia - Sophia, 1250 - 1260. Vue partielle de la coupole (phot. J. L.-D.).



11. Trébizonde, narthex, Annonciation.



1. Le lavement des Pieds, icône faisant partie d'un Dodécaorton, monastère du Sinaï, 10e siècle.
2. L'apôtre Thomas, icône faisant partie d'une Grande Déisis, monastère du Sinaï, 10e - 11e siècle.



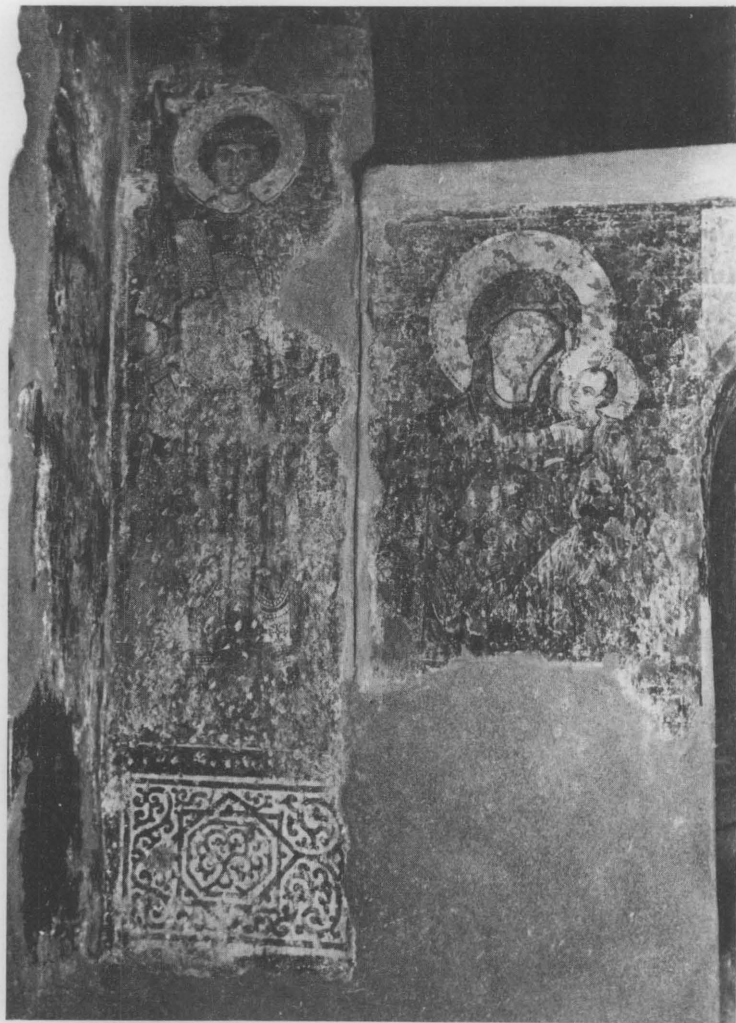




3. Christ Pantocrator, Chypre, icône du templon de l'église de Arakos, près de Lagoudéra, vers 1192.



4. Saint Jean Chrysostome. Détail de la fig. 3.



5. La Vierge et saint Georges. Peinture murale sur le temple en maçonnerie et le pilier de l'église Evangélistria à Géraki. Fin 12e siècle.



6. Le Christ sur le même temple.

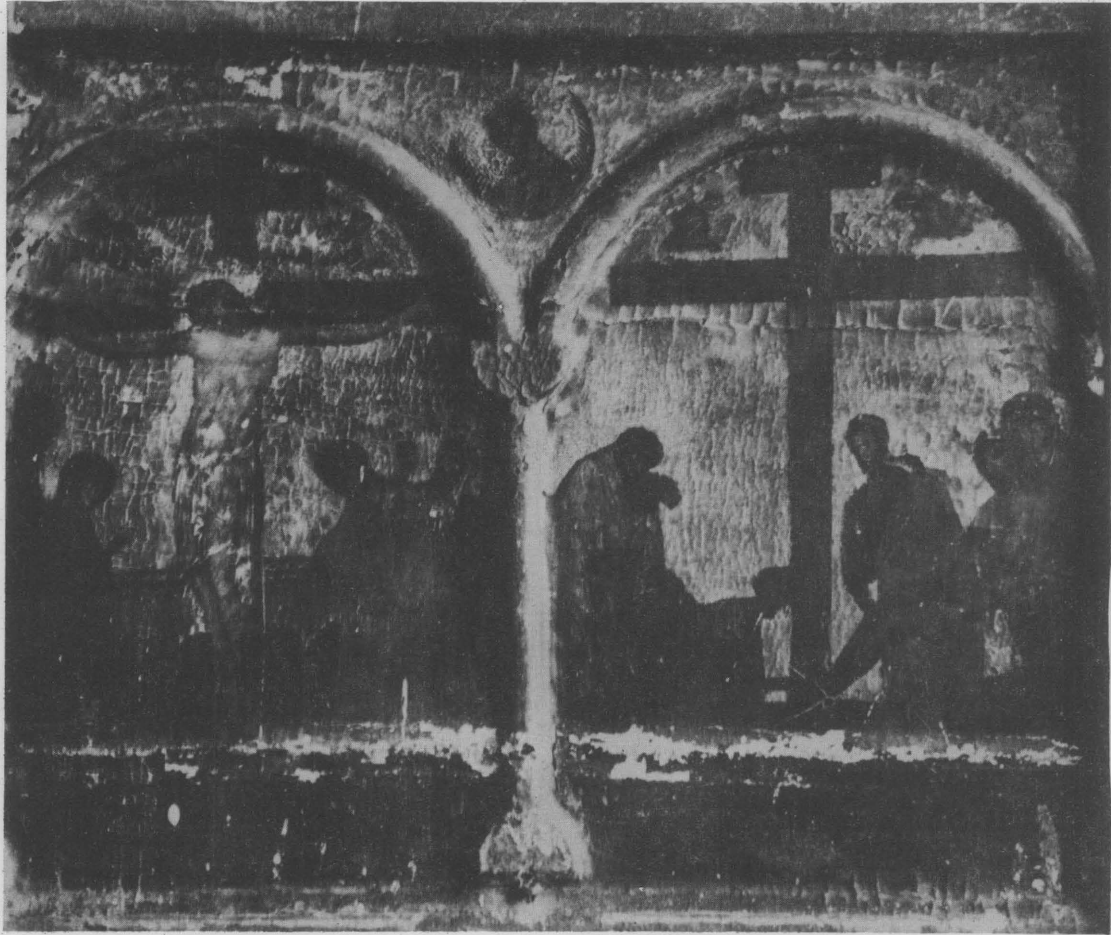


7. La Vierge de Tendresse. Peinture murale sur le templon de marbre de Saint-Georges, à Géraki. 12e - 13e siècle.



8. La partie droite du même templon que la fig. 7, avec le Christ, également en peinture murale.





9. Crucifiement et Descente de la Croix. Partie d'une longue icone d'architrave, à Vatopédi, début 13e siècle.



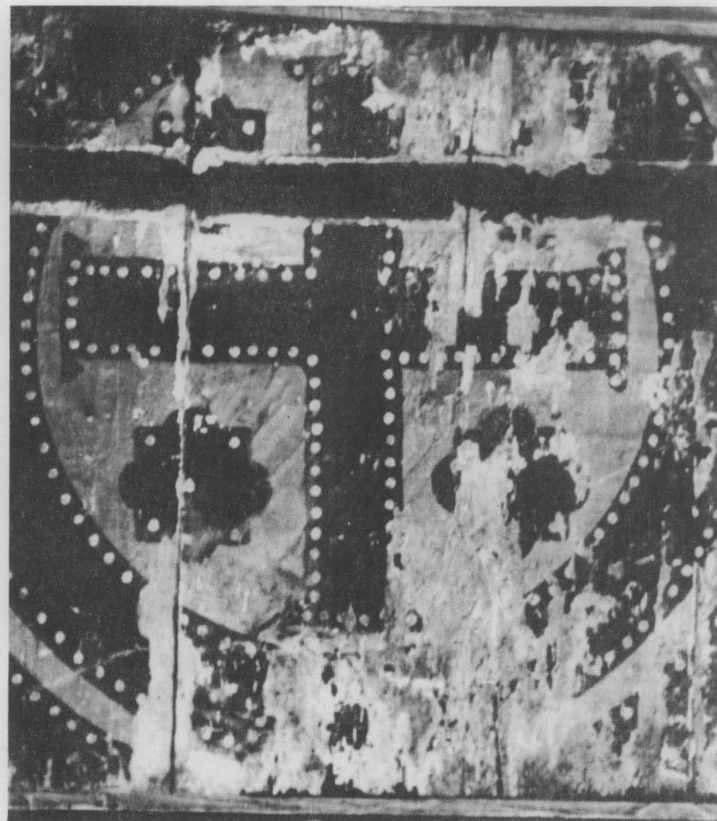


10. Baptême, fragment d'une longue icône d'architrave au monastère de Lavra, au Mont Athos, 12e - 13e siècle.

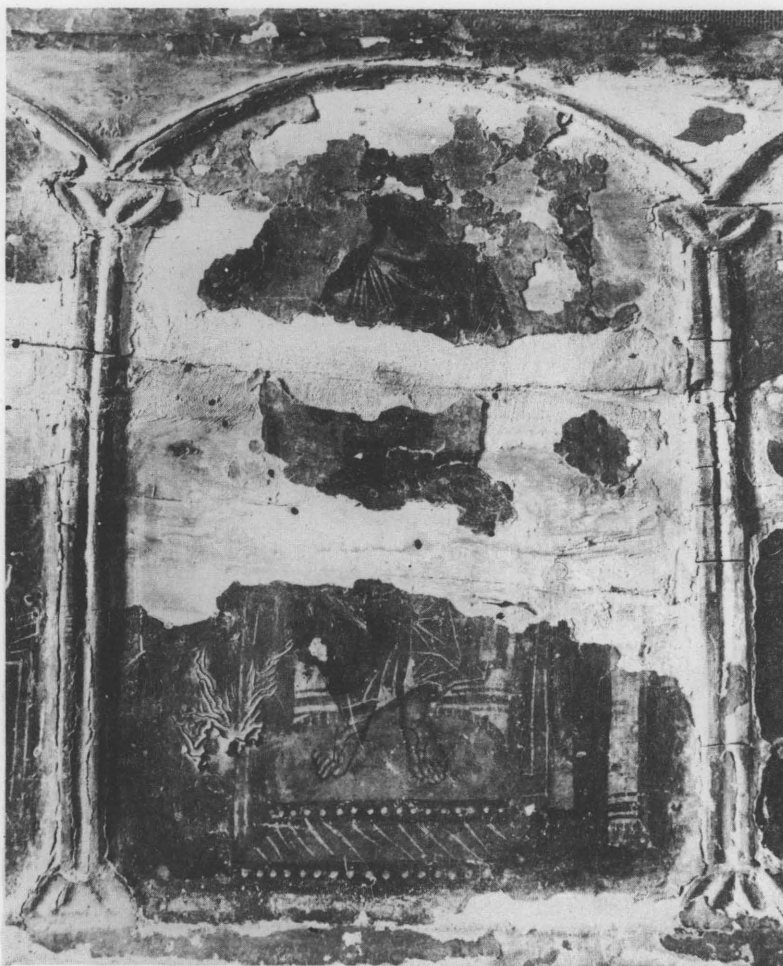
11. Descente aux Limbes, fragment de la même icône que la fig. 10, à l'Ermitage, Léningrad, 12e - 13e siècle.



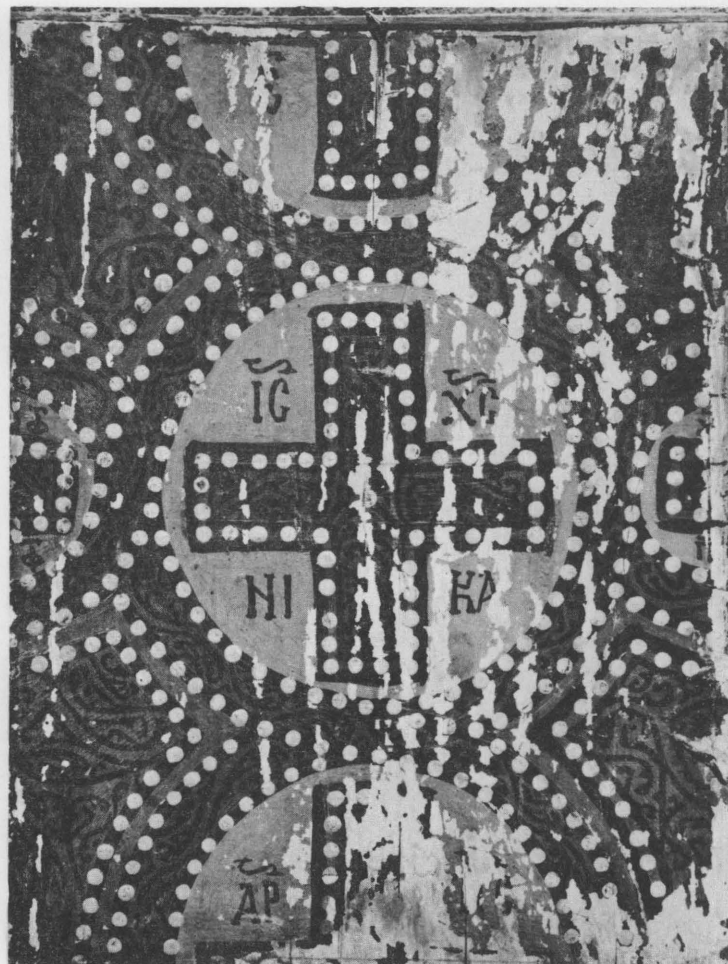
12. Résurrection de Lazare, icône faisant partie d' un Dodécaorton, provenant de l' Athos, Athènes, collection particulière.



13. Peinture décorative sur le dos de la fig. 9 (pl. XXXVIII),

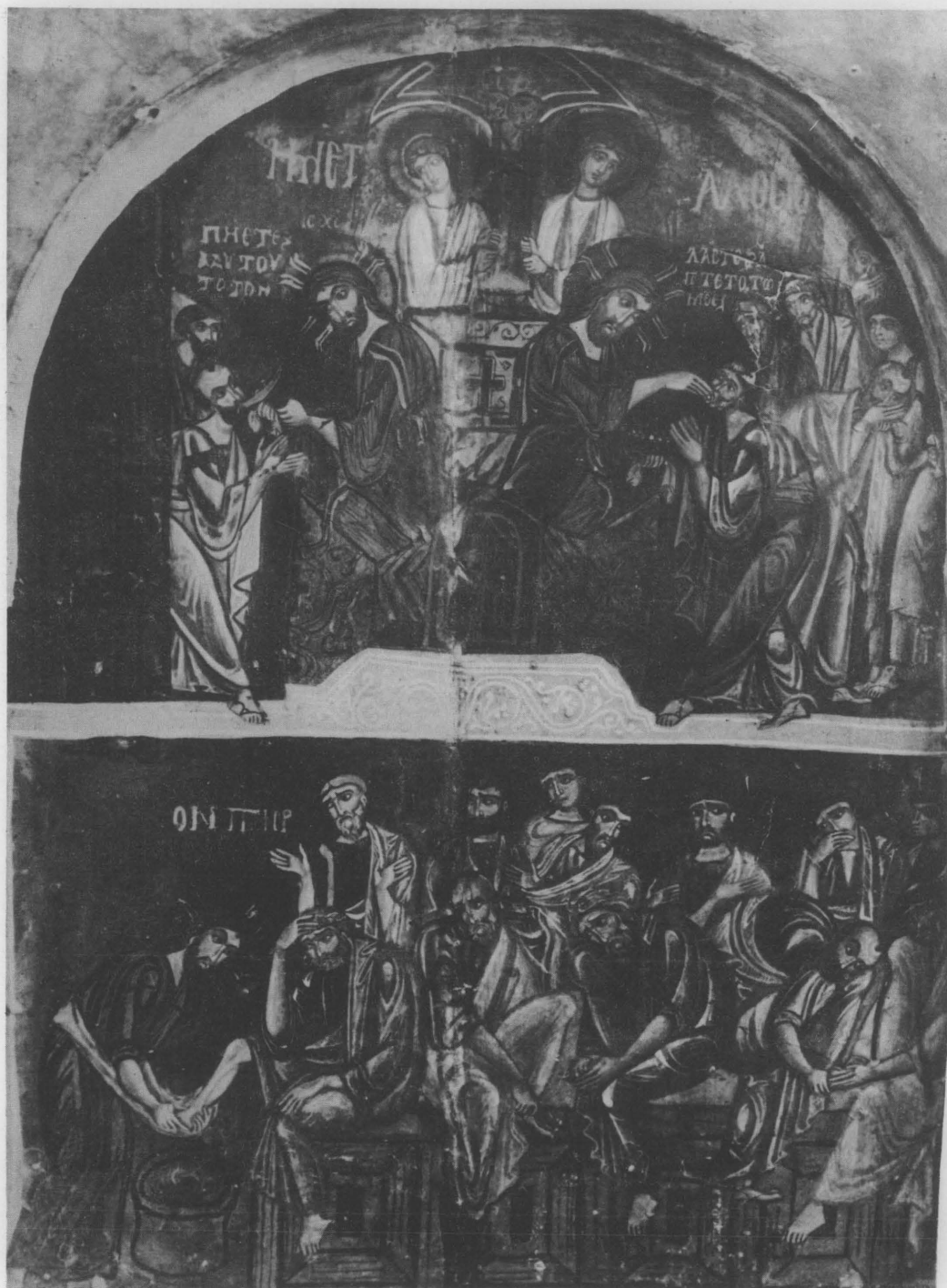


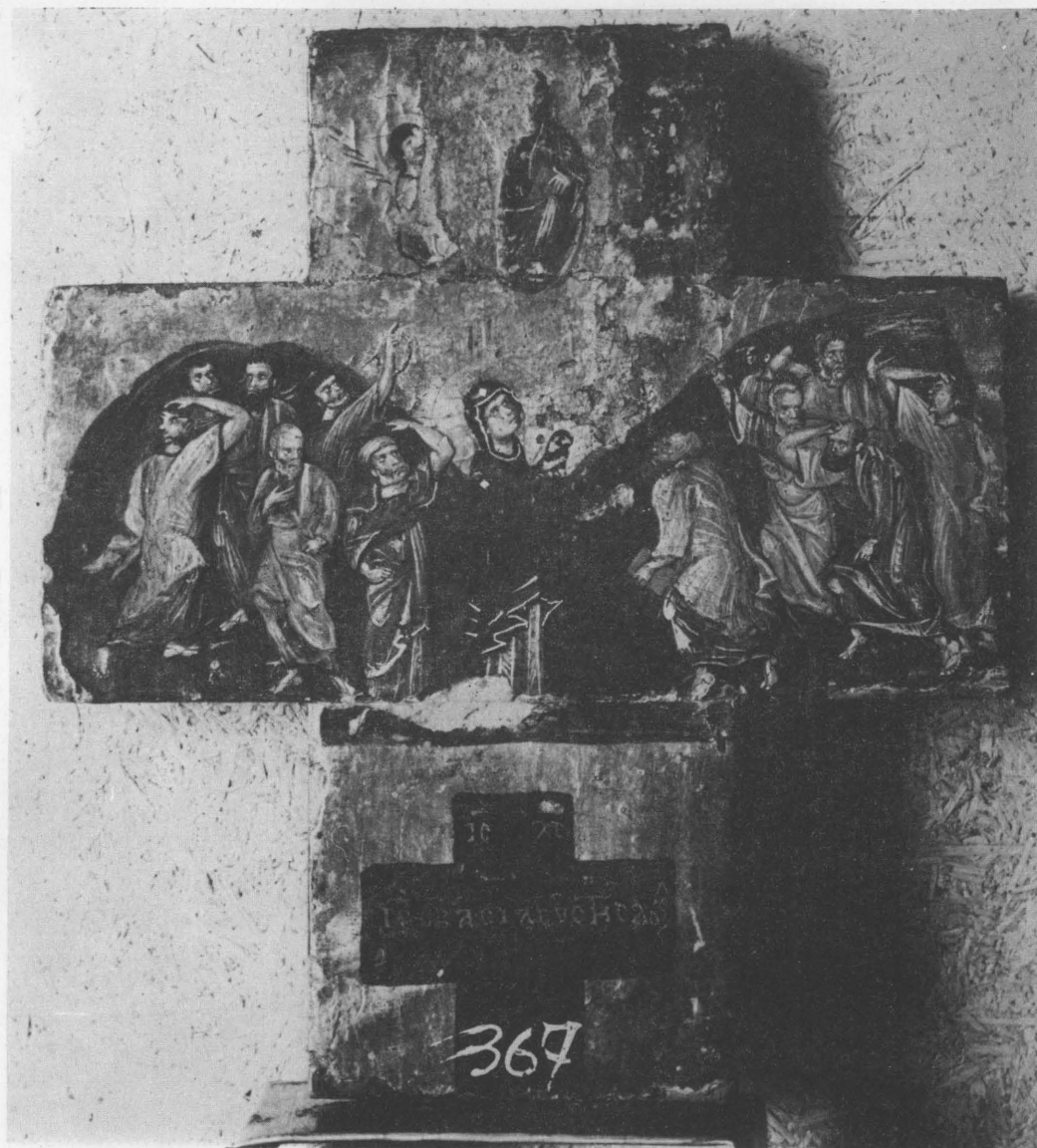
14. Déisis avec le Christ thronant, la Vierge et saint Jean Chrysostome. Panneau central d'un épistylon au Mont Sinait.



15. Peinture décorative au dos d'un tétraptyque du Sinait.

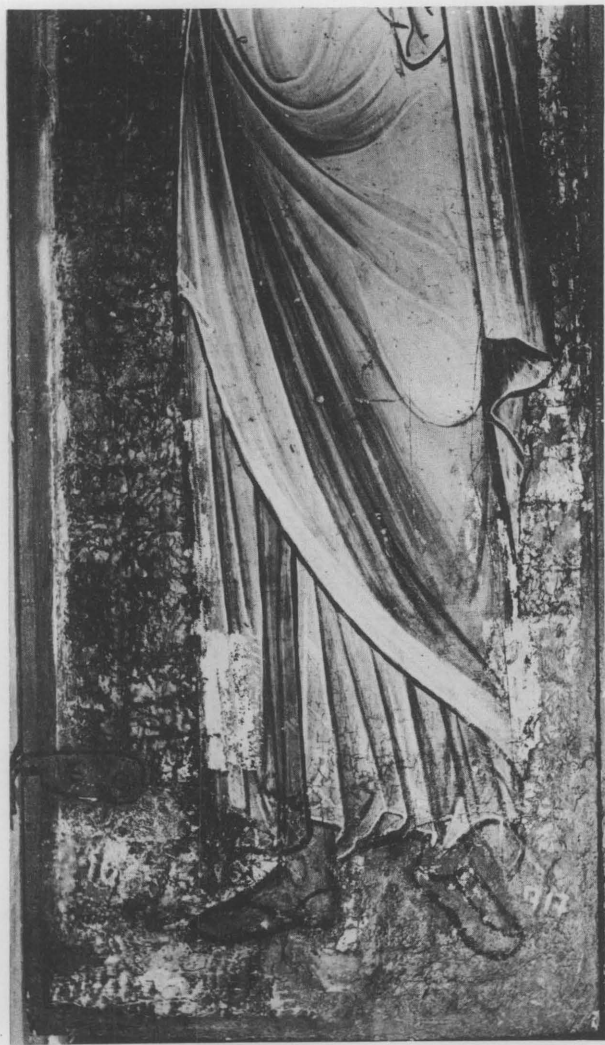






17. L'Ascension sur un fragment de croix de templon, au monastère du Sinaï, 12e siècle.

- ← 16. La Communion des Apôtres et le Lavement des Pieds. Icone faisant partie d'un Dodecaor-  
ton, au monastère du Sinaï, 11e siècle.



18. Le prophète Moïse sur un volet de porte du bēma, au monastère du Sinaï (détail), 12<sup>e</sup> siècle.



19. Détail du même prophète de la fig. 18.





20. Le Christ de Pitié, au revers de l'icône de la fig. 21, 12e siècle.

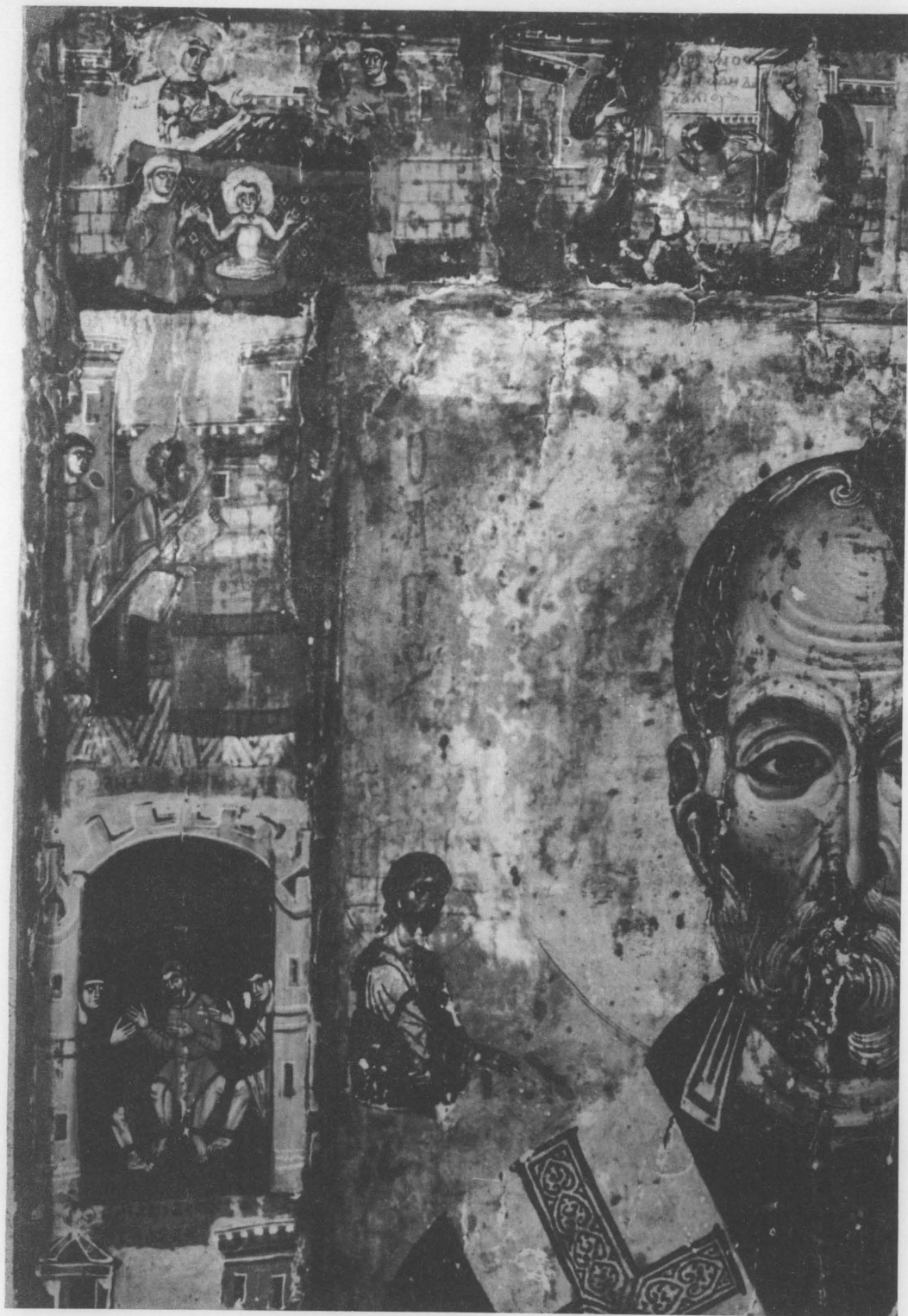


21. La Vierge à l'Enfant, détail d'une icône bilatérale à Castoria, 12e siècle.



22. La Vierge de Tendresse. Musée Byzantin, Athènes, 12e siècle (après restauration).





23. Saint Nicolas avec scènes de sa vie, icône au monastère du Sinai (détail), 12e siècle.



24. Christ Pantocrator, icône au monastère du Sinai, 12e siècle



25. Saint Pierre, icône au Protaton du Mont Athos (détail), 12e siècle.



1. Londres, British Museum  
Psautier, cod. Add. 19.352, fol.  
199 r., Cantique d'Habacuc.

2. Mont Sinaï, icône des ima-  
ges thaumaturges de Marie.







4. Svanetie, église dite de Khé, abside.

3. Žiča, abside, saints Évêques.



5. Lagoudéra, Panaghia tou Arakou, la Vierge Éléousa.  
7. Nerezi, église Saint-Pantéléimon, saint Pantéléimon.

6. Rome, Sainte-Marie Antique, saint Démétrios.  
8. Moscou, Galerie Tretjakov, saint Georges.

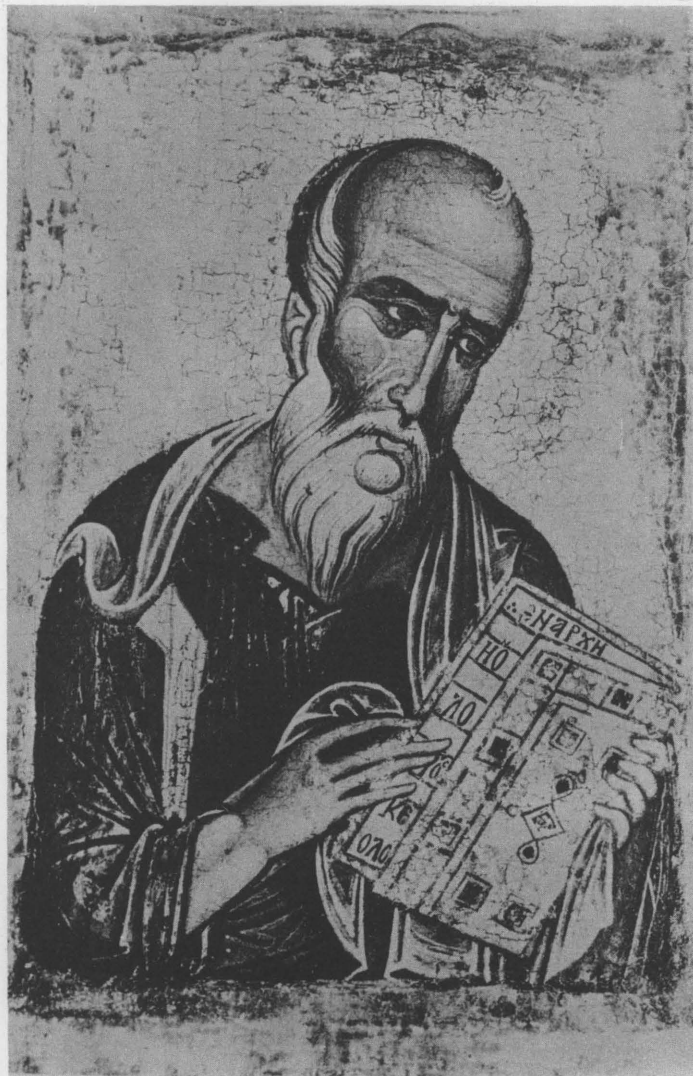


9. Moscou, Galerie Tretjakov, la Déisis.

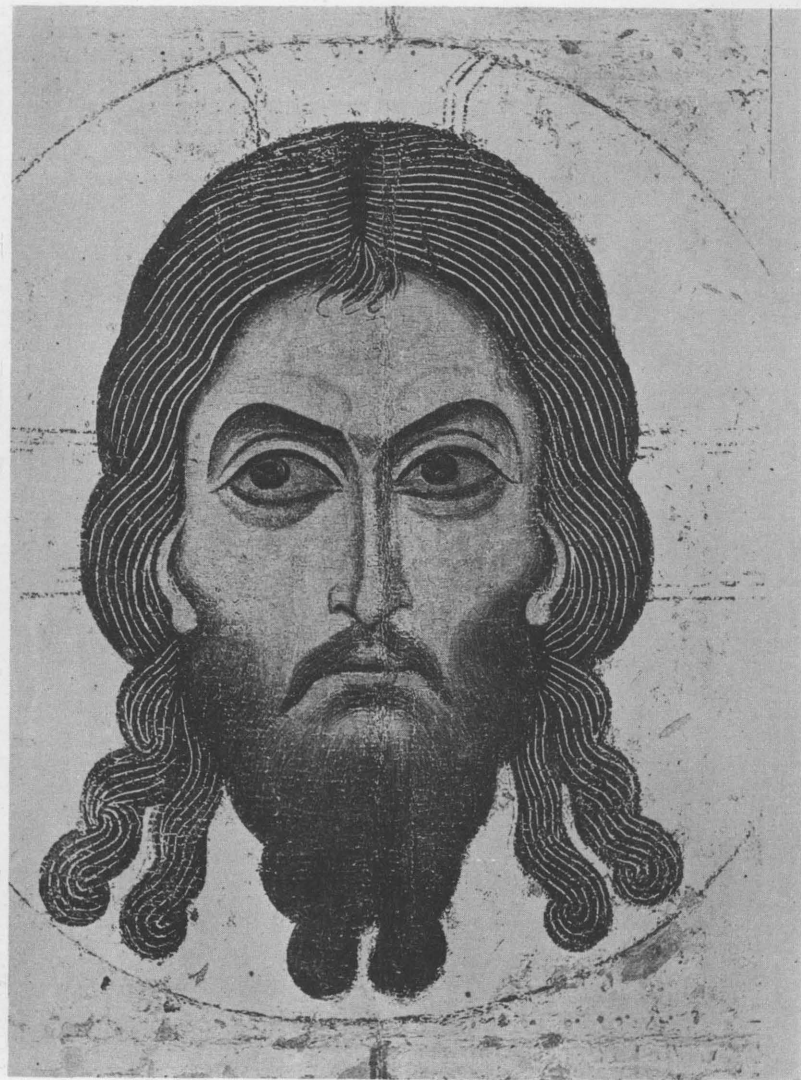
10. Léningrad, Musée Russe, l'archange Gabriel.

11. Moscou, Galerie Tretjakov, la Déisis, détail.





12. Athènes, collection privée, saint Jean le Théologien.



13. Moscou, Galerie Tretjakov, Sainte Face.

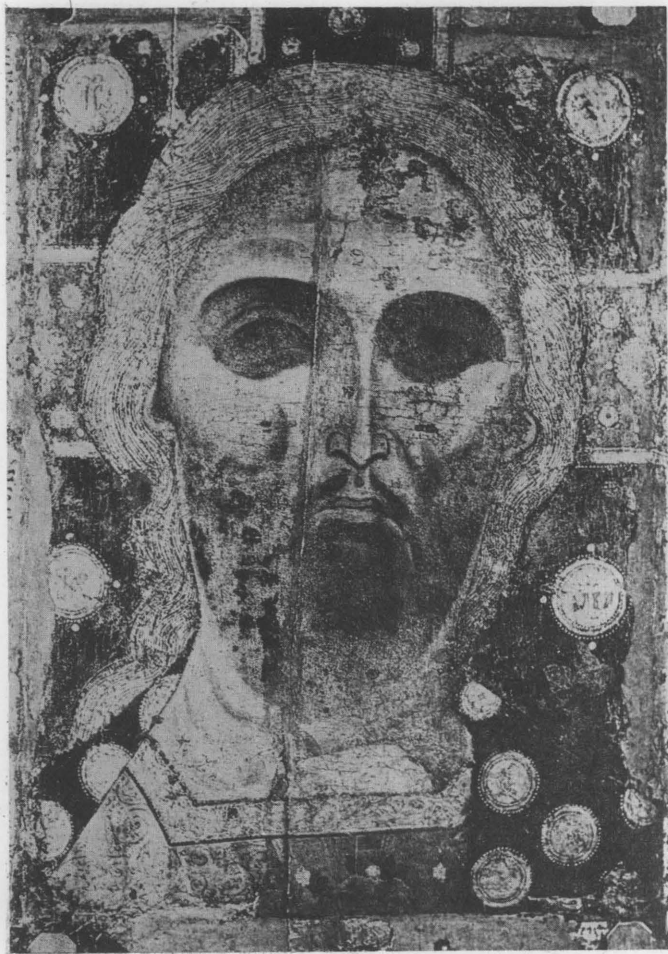


14. Palerme. Musée, la Vierge Hodigitria.

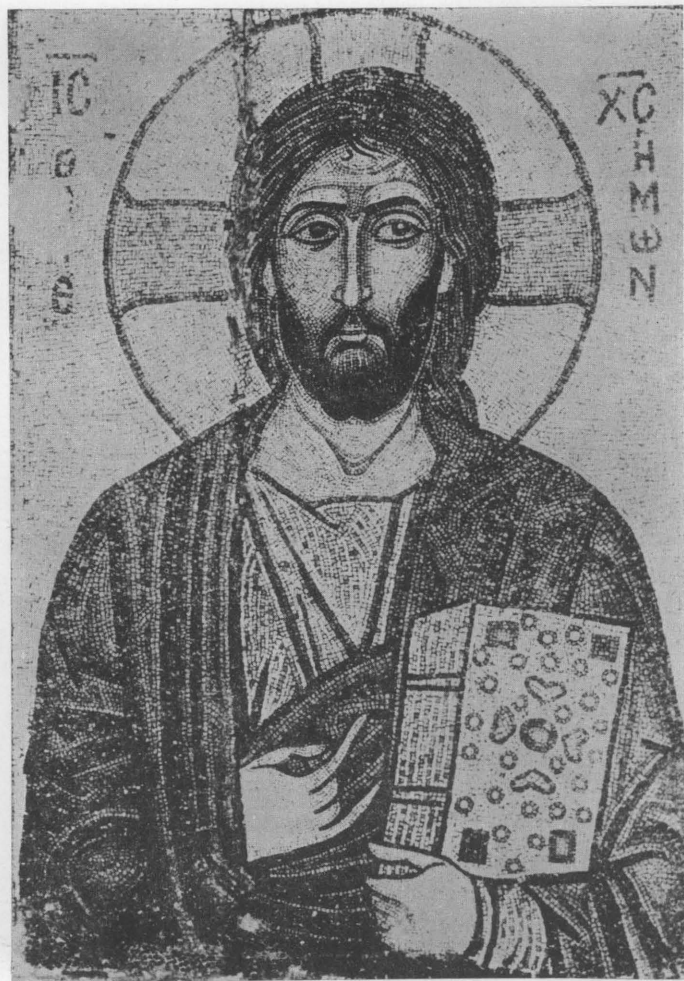


15. Moscou, cathédrale de la Dormition, saint Georges.





16. Moscou, cathédrale de la Dormition, le Christ dit «aux cheveux d'or».



17. Berlin, Musée de l'État, le Christ Eléimon.



18. Moscou, Galerie Tretjakov, l'Annonciation d'Ustjug.



19. Moscou, Galerie Tretjakov, la Vierge orante dite «Grande Panaghia».



21. Moscou, Galerie Tretjakov, la Dormition de la Vierge.

20. Mont Sinaï, les saints fêtés au mois de juin.

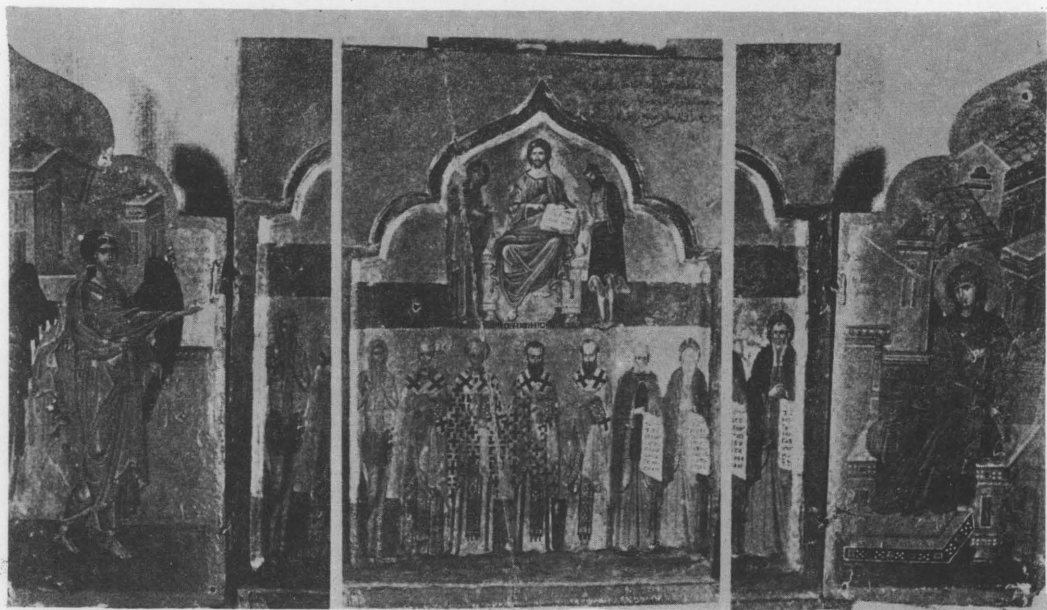




22. Leningrad, Musée Russe, les saints Pierre et Paul.



23. Novgorod, Musée, les saints Pierre et Paul.

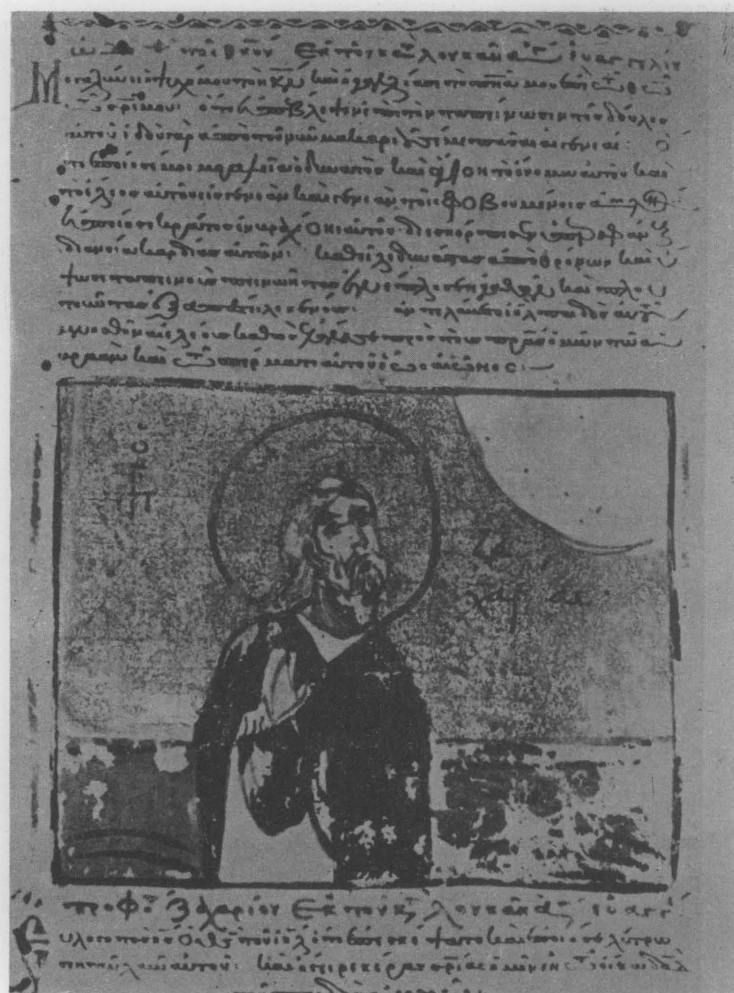


24. Sucevitsa, Déposition de la Tunique et de la Ceinture de la Vierge.

25. Mont Sinai, triptyque.



1. Berlin, Staatsbib. gr. oct. 13, fol. 243r: David beheading Goliath.

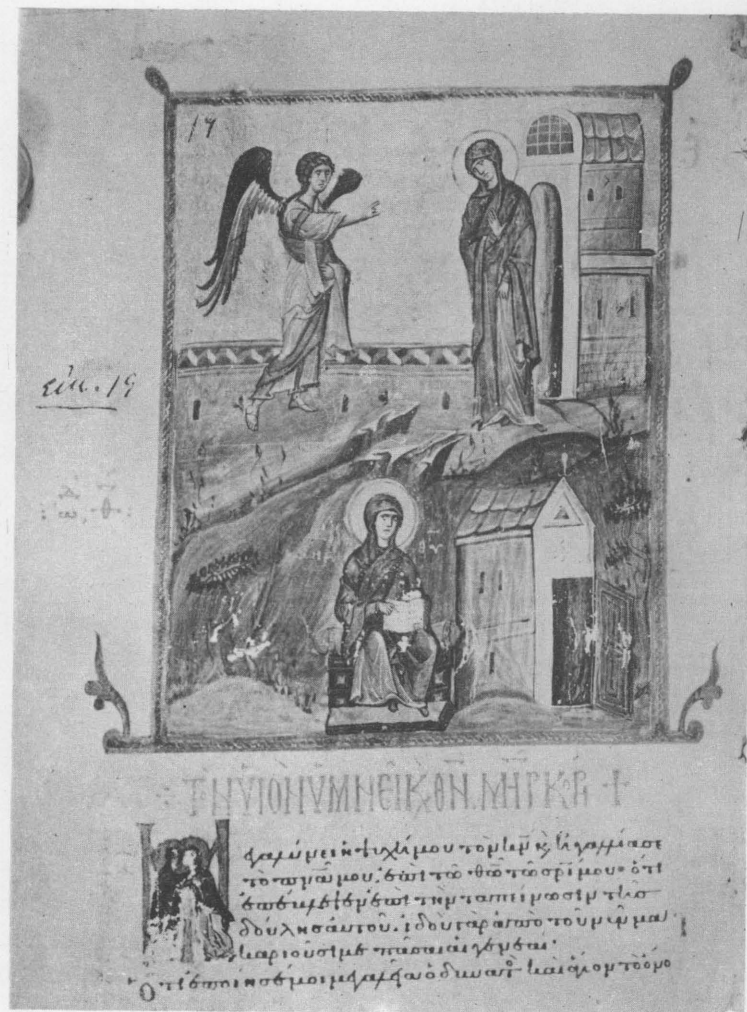


2. Berlin, Staatsbib. gr. oct. 13, fol. 251r: Zacharias.

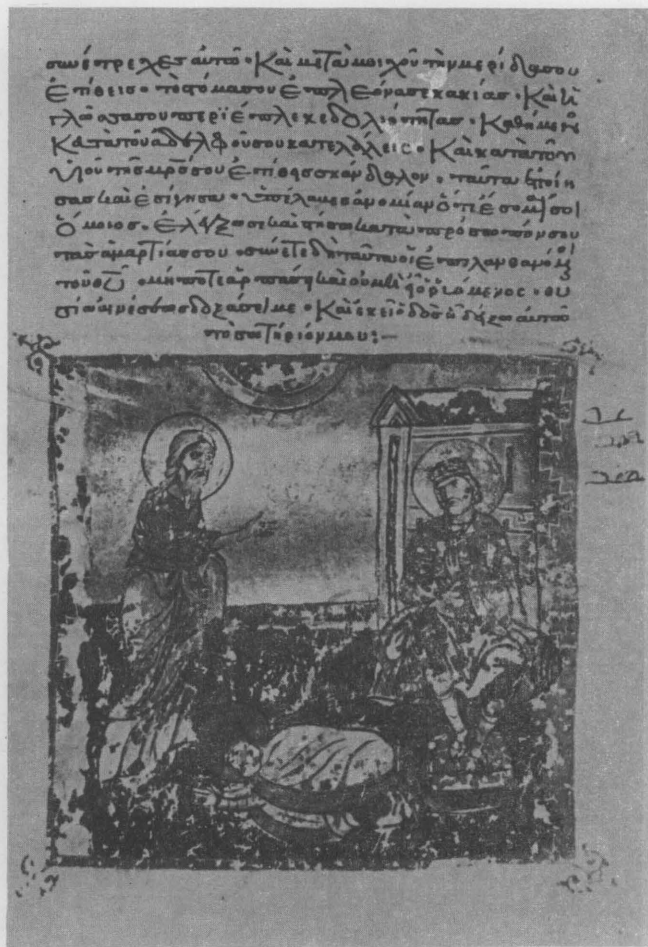




3. Moscow, Hist. Mus. gr. 407, fol. 492v: Zacnarias,



4. Washington D. C., Dumbarton Oaks 3, fol. 80v: Theotokos Ode.



5. Switzerland, Private Collection, fol. 28v: Nathan's Rebuke and David's Penitence.

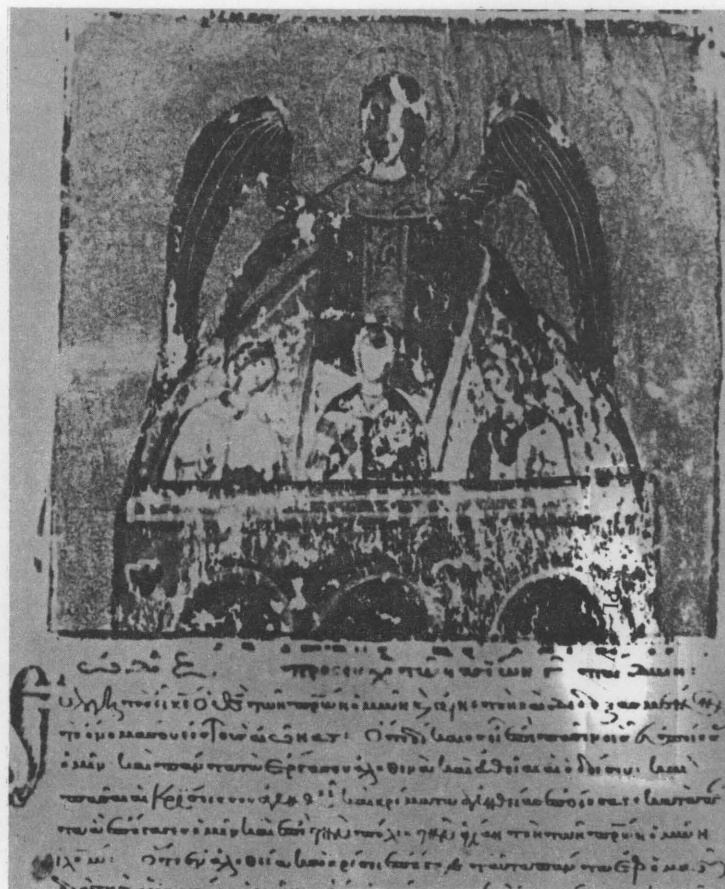


6. Paris, B. N. suppl. gr. 1335, fol. 325v: David encounters Goliath.





7. Oxford, Trinity Coll. 78, fol. 3v: David fighting Goliath.



8. Berlin, Staatsbib. gr. oct. 13, fol. 249r: The Three Hebrews in the Furnace.



9. Jerusalem, Taphou 55, fol. 254r: The Three Hebrews in the Furnace.

10. Jerusalem, Taphou 55, fol. 249v: Habakkuk.





