Histoire de l'art et archéologie du monde byzantin et de l'Orient chrétien

Conférences des années 2018-2019 et 2019-2020

Ioanna Rapti

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/asr/3789>

DOI : 10.4000/asr.3789

ISSN : 1969-6329

Éditeur

Publications de l'École Pratique des Hautes Études

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2021

Pagination : 239-260

ISSN : 0183-7478

Référence électronique

Ioanna Rapti, « Histoire de l'art et archéologie du monde byzantin et de l'Orient chrétien », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 128 | 2021, mis en ligne le 19 juillet 2021, consulté le 08 juillet 2022. URL : <http://journals.openedition.org/asr/3789> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/asr.3789>

Histoire de l'art et archéologie du monde byzantin et de l'Orient chrétien

Ioanna RAPTİ

Directrice d'études

Conférences des années 2018-2019 et 2019-2020

I. La narration en images dans l'iconographie chrétienne et l'organisation du territoire dans le royaume arménien de Cilicie (année 2018-2019)

Les conférences ont porté sur deux thèmes traités en alternance : la narration en images et l'organisation du territoire dans le royaume arménien de Cilicie.

La narration en images constitue une grande question de l'histoire de l'art et se pose de manière particulière pour l'art médiéval dans la mesure où les thématiques chrétiennes sont prédominantes et influent sur l'expérience du christianisme. L'ampleur et la longue durée entre l'Antiquité et le Moyen Âge contribuent à la polymorphie de la réception des récits fondamentaux du christianisme, conditionnée aussi par la diversité culturelle de l'empire byzantin, dont les frontières varient considérablement entre le ^{iv}^e et le ^{xv}^e siècle et dont le rayonnement s'étend bien au-delà dans le temps et l'espace. L'étude de la narration et l'analyse de ses procédés complexes chez les spécialistes de la théorie littéraire ont depuis un demi-siècle renouvelé l'intérêt pour la construction des récits, ouvrant de perspectives intéressantes mais encore peu exploitées en histoire de l'art. L'étude de l'iconographie chrétienne a longtemps évolué sous l'influence des méthodes de la critique des sources pour établir des éditions des textes classiques et bibliques. Cette approche philologique, voire « stématique », consacrée dans les études de l'art byzantin par Kurt Weitzmann, a imposé la quête des versions originelles et pures à travers des reconstitutions plus ou moins hypothétiques d'archétypes anciens et perdus. C'est très progressivement que la réalisation des images a commencé à s'affranchir du principe du manuscrit originel disparu et dont l'héritage survivrait à travers les formes « corrompues » au fil du temps, des manuscrits plus tardifs et, dans une moindre mesure, sur d'autres supports matériels. La notoriété intellectuelle de Weitzmann et de son école, encore sensible dans la recherche actuelle, laissait peut-être peu de marge pour d'autres approches littéraires de l'art byzantin. Les

approches alternatives de l'image byzantine se sont orientées vers des aspects et des méthodes d'interprétation comme la mise en regard avec des récits-sources. Elles ont privilégié le puissance médiatrice et spirituelle des images, érigée au niveau du dogme à la fin de l'iconoclasme (843), leur rôle actif voire performatif dans l'accomplissement des rites liturgiques. L'étude de la controverse iconoclaste et de la théorie de l'image qui en a résulté, selon laquelle l'image constitue le médium et non l'objet du culte, fut tout aussi déterminante pour l'évolution de l'histoire de l'art byzantin. La conception d'une image chrétienne détachée du réalisme et de la vraisemblance qui sont souvent associés à la narration classique, avait déjà germé dans l'essai *Plotin et les origines de l'esthétique médiévale* d'André Grabar. Dans le sillage de ces travaux, les études byzantines privilégient l'établissement d'une distance entre la représentation et la réalité, faisant de l'image le vecteur d'une vision intériorisée permettant l'accès à l'inintelligible et au divin. L'histoire de l'art byzantin a préféré à la narration, le rôle, implicitement plus subtil, des images comme commentaires visuels ou leur témoignage sur des événements et des situations historiques particuliers, qui leur donne une valeur de source documentaire.

La réflexion menée dans le cadre d'un programme de recherche collectif sur la narration en image entre Orient et Occident¹ a permis de revenir sur la question de la narration afin de réévaluer le potentiel de l'analyse des images en tant que récit. Il a fallu examiner la construction des compositions en résonance avec une tradition textuelle – sans ignorer la transmission de celle-ci – mais aussi par des moyens propres à la représentation plastique – peinture, ébauchée, ciselée ou sculptée – à savoir les proportions, l'échelle, les gestes, les couleurs, les détails, les signes et légendes, la « mise en page », la gestion de l'espace pour rendre spatialité et temporalité. Une telle approche cherche à mettre en lumière les dimensions de l'image qui révèlent la force discursive des formes sans les subordonner à l'autorité du texte. Sans guère remettre en question la médiation de l'image chrétienne dans l'expérience dévotionnelle, l'interrogation sur les dynamiques narratives des images médiévales a permis de mettre en lumière la rhétorique de leur construction et sa relation avec un tréfonds narratif riche et dense, textuel et sans doute partiellement oral.

La relation intrinsèque de la narration en images avec une autre question majeure, celle de la relation entre image et texte, a orienté l'étude au-delà des sources classiques vers des textes que l'on pouvait aussi considérer en tant que paratextes : les légendes et les épigrammes. La parution récente du corpus des épigrammes dans les manuscrits byzantins a permis de constater l'association consciencieuse de *topoi* et de réponses spontanées dans la réception des récits ou dans la création d'autres².

-
1. S. Brodebeck, A.-O. Poilpré, I. Rapti, « Les enjeux narratifs de l'image médiévale. Bilan historiographique et approches actuelles », dans S. Brodebeck, A.-O. Poilpré, I. Rapti (éd.), avec la collaboration de M. Stavrou, *Histoires chrétiennes en images*, Paris (à paraître dans la série Byzantina Sorbonensia).
 2. A. Rhoby, *Ausgewählte byzantinische Epigramme in illuminierten Handschriften : Verse und ihre "inschriftliche" Verwendung in Codices des 9. bis 15. Jahrhunderts*,

Le premier cas est illustré de manière éloquent par la Bible du patrice Léon, un splendide manuscrit du ^xe, dont seul l'un des deux volumes subsiste aujourd'hui (Vat. reg. gr. 1). Outre les épigrammes qui entourent les représentations bibliques de la quintessence du récit exprimée par des versets iambiques, celle ajoutée d'une écriture minuscule à la dédicace justifie l'équilibre recherché par l'intellectuel commanditaire³. À l'opposé de cette démarche, tributaire de l'*épitomé* des œuvres classiques encore chère à l'époque byzantine moyenne, le maillage de l'épigramme et des images dans un livre d'homélies liturgiques de Grégoire de Nazianze (Athos, Vatopedi 107) détourne de manière inventive un épisode apocryphe de l'Enfance du Christ qui devient le vecteur de la prière du donateur et de sa supplication à l'affection maternelle de la Vierge. La représentation des premiers pas de l'Enfant Jésus vers sa mère, à peine explicite au niveau de l'image, est précisée par le commentaire, également versifié, placé entre des deux anges en buste « frémissant devant l'enfant qui se tient debout et se dirige vers le giron maternel »⁴. L'image est emplie de l'intensité et de la tendresse de l'instant figuré tout en faisant, au moyen de l'épigramme, de cet épisode apocryphe une manifestation de la puissance du logos incarné et anticipant la bienveillance de l'intercession mariale. Parmi les exemples, relativement rares, d'épigrammes conservées avec leur support pictural, les images présentées ci-dessous ont montré le potentiel sémantique d'un récit en images, que ce soit de l'évocation d'un texte dans son intégralité comme dans la Bible de Léon ou d'un détail habilement approprié.

Quant à l'espace sacré, la mise en images de récits et d'épisodes narratifs a été examinée à partir de plusieurs exemples parmi lesquels un édifice a fait l'objet d'une attention particulière : l'église Sainte-Croix d'Aght'amar.

Érigée en 921 comme chapelle palatine du roi arménien du Vaspurakan, Gagik Artsruni, l'église Sainte-Croix d'Aght'amar est un monument insigne du patrimoine universel et une œuvre exceptionnelle pour son décor sculpté et ses peintures murales, parfaitement ancrée dans son contexte grâce à la chronique composée à la même époque pour célébrer l'histoire du royaume⁵. L'ampleur inégalée du programme iconographique et sa portée aulique n'ont cessé d'attirer l'attention, laissant

Vienne 2018.

3. « It should be noted that in every picture, i. e. in the holy images that have been represented in the two books —in every picture scanned iambic verses go round the four corners of the borders, signifying most clearly in summary form the meaning of the representations ». C. Mango, dans P. Canart (éd.), *La Bible du patrice Léon. Codex Reginensis Graecus I. Commentaire codicologique, paléographique, philologique et artistique*, Vatican 2011 (Studi e Testi).
4. Rhoby, *Epigramme*, p. 243-246 (cité n. 2), p. 243-246 et fig. 60. Il convient de suivre la datation du manuscrit placée désormais au ^{xiv}e siècle plutôt que la date des ^{xi}e-^{xii}e siècle proposée par G. Galavaris, p. 215-217.
5. R. W. Thomson (éd. et trad.), *Thomas Artsruni, History of the House of the Artsrunik*, Detroit 1983 (Byzantine Texts in Translation). Parmi l'abondante bibliographie nous nous contentons de citer ici L. Jones, *Between Islam and Byzantium: Aght'amar and the Visual Construction of Medieval Armenian Rulership*, Aldershot 2007, et le récent

de côté l'analyse de la construction des compositions et de leur éventuelle narrativité. Cependant, plusieurs d'entre elles sont d'une grande originalité et posent la question de leurs sources visuelles et textuelles ou encore de leur fonction. C'est le cas du récit de la Genèse qui est le thème d'un cycle de peintures sur le tambour de la coupole et de deux grandes compositions sculptées à l'extérieur, sur les façades est et nord. La double illustration de la Genèse s'est avérée déterminée par une dialectique sophistiquée entre l'intérieur et l'extérieur et régie par l'éclairage naturel de l'édifice. L'image d'Adam aux traits christiques à l'extérieur du sanctuaire est ainsi baignée du soleil levant sous la figure d'un roi festoyant dans laquelle il est légitime de reconnaître le commanditaire. Le péché originel occupe le côté nord, associé à la mort et à la pénitence. La mise en images de l'histoire se signale par une interprétation sélective et approfondie qui nourrit le texte biblique d'apports oraux et apocryphes. Tout en faisant écho aux cycles de la Genèse occidentaux et aux exemples byzantins, plus rares et moins analytiques, les images de la Création et du Péché originel offrent une vision de l'économie du salut centrée sur l'homme, création de Dieu, honoré par le Créateur de libre arbitre selon l'affirmation de la chronique composée dans le même milieu et pour le même commanditaire⁶.

La moralisation du récit biblique à travers son interprétation en images se constate également sur la façade méridionale où l'histoire du prophète Jonas (fig. 1) flanque l'accès à la loge royale et s'impose comme un message spirituel et civique. La lisibilité et l'ampleur du récit en font l'image la plus narrative et la plus prolixe de l'ensemble du décor. Son analyse a éclairé l'attitude des concepteurs du décor face à l'histoire biblique, leurs outils pour la relater en images ainsi que les possibilités de lecture. Jonas jeté en mer, avalé et recraché par la baleine est un thème particulièrement populaire dans l'Antiquité tardive dont la sensibilité y associe le plaisir de l'aventure prodigieuse avec le message de la Résurrection.

ouvrage *The Church of the Holy Cross of Alt'amar. Politics, Art, Spirituality in the kingdom of Vaspurakan*, éd. Z. Poghosian, E. Vardanyan, Leyde-Boston 2019.

6. Cette analyse a été plus développée dans I. Rapti, *Adam et Ève à Aght'amar : une épopée humaine dans Histoires chrétiennes en images* (cité n. 1).

Fig. 1 Aght'amar, église Sainte-Croix, vers 920, façade sud, l'histoire de Jonas.
Cliché Ioanna Rapti, 2014. DR.

Ce goût épique anime, certes, les bas-reliefs de l'histoire de Jonas. La composition s'organise selon un dispositif complexe d'alignement horizontal et vertical qui forme cependant un encadrement circulaire autour du protagoniste, le prophète, représenté debout en train de prêcher au roi de Ninive. Ce dernier bénéficie d'une position tout aussi centrale. Interlocuteur privilégié du prophète, il est érigé ici en personnage principal à la différence de son rôle plutôt subalterne dans le livre. Cette mise en valeur, accentuée par l'ampleur de la figure, sert de paradigme au souverain. La tenue contemporaine du roi de Ninive sert ce procédé d'assimilation visuelle, et prend tout son sens dans la prétention des rois du Vaspurakan à une telle ascendance. Si l'action se déroule comme un médaillon autour de ces deux héros, la trame s'y retrouve avec une force continue. À gauche, une embarcation à voile s'impose comme un repère essentiel. Jonas en est dépêché par deux matelots vers la gueule ouverte d'un grand poisson dont le corps, allongé sous la coque, figure l'univers marin qui engloutit le prophète. L'agencement concentre la tension sur la seule figure de Jonas dont le corps est entièrement visible et le visage affronte la tête de la bête marine. L'agitation de la tempête, souvent évoquée par les rouleaux des vagues, est ici absente. En revanche, la verticalité du mât et le drapé ordonné des voiles suggèrent l'ordre et la stabilité du navire dont le symbolisme ecclésial devient davantage explicite par la présence de saint Étienne, premier diacre et premier martyr, dont le buste couronne la scène.

L'action se poursuit vers la droite par une seconde représentation de la bête marine qui s'impose dans l'axe central de la composition. Accroupi sur son corps enroulé et appuyé sur des pattes à l'avant, le monstre se signale par son hybridité.

Son caractère marin est confirmé par un poisson au-dessous mais son apparence le rapproche du *semourv*, un thème hérité de l'art sassanide, présent aussi dans les peintures d'Aght'amar. La queue bifide dressée parallèlement à l'aile déployée et la gueule ouverte donnent à cette figure puissante un élan qui suggère l'éjection du prophète. À la différence d'une iconographie qui prévaudra dans l'imagerie arménienne, où le corps de Jonas dans la gueule ouverte du monstre suffit à évoquer l'aventure dans son ensemble, le récit figuré privilégie les moments qui précèdent et suivent l'engloutissement. Ce choix s'avère inhabituel dans les images antiques et médiévales de Jonas comme la Bible carolingienne de Roda (BnF latin 6) ou les peintures byzantines des Homélies de Grégoire de Nazianze (BnF grec 510), le psautier grec 139 ou le ménologe de Basile II. Le concepteur ou le sculpteur du décor d'Aght'amar semble avoir volontairement pris le parti d'une représentation suggestive sans guère montrer le corps du prophète entre les mâchoires de la baleine. L'étape suivante du récit semble obéir à cette économie de la narration en images : le thème du prophète sous la treille, avatar d'Endymion, suit la tradition de la posture inclinée, sa tête reposant dans une main et les jambes croisées. Le prophète se signale pourtant par sa nudité et, surtout, l'absence de toute pilosité contrairement au type iconographique de sa représentation au centre et à la différence de celle où il est jeté par-dessus bord. Le décor introduit ici dans le récit en image un élément rare dans l'iconographie et sans aucun parallèle dans l'iconographie arménienne. La représentation de Jonas glabre trahit la connaissance de la légende apocryphe juive qui décrit les conditions du séjour à l'intérieur du ventre de la bête. La destruction des vêtements, des cheveux et la fragilité de la peau rendent l'aventure du personnage vraisemblable et rappellent sa fragilité humaine et sa puissance due à la providence. Les échos de la tradition juive se trouvent de manière rare et espacée dans les images de Jonas comme dans la Bible latine de Roda. L'intérêt soutenu pour l'histoire biblique dans les chroniques arméniennes et dont rend compte l'*Histoire des Artsrounik* explique cette infiltration. Ce qui paraît plus important est l'exploitation pour la narration en images qui étire l'action jusque dans la dernière scène du repos sous la gourde et répartit ainsi à parts égales la tension de l'engloutissement et de la délivrance du prophète dont le séjour dans l'au-delà se manifeste pleinement dans les marques physiques.

L'aventure de Jonas à Aght'amar s'avère donc être mise en scène de manière savante et ingénieuse. La sensibilité au déroulement de l'action semble s'assortir en effet d'une curiosité pour le monde naturel et l'explication rationnelle des faits tout en explorant la signification de l'histoire. En outre, aussitôt exploité comme une figure de salut, Jonas et son histoire évoluent vers une préfigure de la mort et de la Résurrection du Christ. La prédominance croissante du poisson se constate dans l'iconographie carolingienne comme dans les psautiers byzantins du IX^e siècle où le poisson prend le dessus sur la scène du repos. La dimension cosmologique du poisson rejoint son apparition dans le Jugement dernier. La diversité du vocabulaire ajoute à la fluctuation sémantique et autorise une certaine diversité des

formes du poisson dans l'iconographie de Jonas, entre un cétacé, un dragon ou une créature hybride⁷.

L'analyse des figures au-dessus de la composition a permis d'éclairer davantage la contextualisation de l'histoire à travers sa représentation : les trois médaillons qui surmontent la composition à un petit écart du médaillon de saint Etienne comportent les effigies des prophètes Sophonie, à gauche, et Ezra, à droite, de part et d'autre d'une figure nimbée non identifiée. Il est tentant de voir dans le premier l'écho menaçant de ses versets 1,10-11 annonçant la destruction de la ville de Maktesh à partir de la porte des poissons. Pour les connaisseurs des textes, la présence de Sophonie pourrait ainsi véhiculer une double résonance avec le monstre marin et avec la lamentation des Ninévites dans les quatre médaillons qui ferment la composition dans sa partie droite et que l'apocryphe arménien relate avec insistance⁸.

Le personnage d'Ezra offre pour sa part une autre perspective d'historicisation de l'épisode biblique : dans l'histoire des Artsrouni, Ezra est cité comme un repère topographique et mémoriel à propos de l'affrontement des troupes arméniennes et perses au temps du roi Cyrus⁹. Si Jonas n'est pas mentionné précisément dans cette chronique, qui constitue une paire avec Aght'amar pour la pensée des rois du Vaspurakan, les Ninivites y sont introduits pour offrir une référence historique et morale dans le récit de la destruction de Dvin par un tremblement de terre en 892. L'agitation souterraine, décrite à la manière d'une tempête avec des eaux assombries et des vents puissants, comparable donc à celle de la tempête qui a déterminé le destin de Jonas, atteint la ville de Dvin sans que Dieu prenne pitié de ses habitants alors qu'il avait épargné les Ninivites repentis. La projection de l'interprétation croisée entre l'histoire biblique et arménienne semble davantage justifiée par la suite de la chronique des Artsrounik⁴ : l'émergence du pouvoir du Vaspourakan relatée après ce désastre et d'autres qui suivent apparaît comme un nouveau tournant autorisé par la providence.

Le caractère aulique de la composition, manifeste dans la représentation du roi de Ninive et dans l'emplacement sur le chemin du palais à l'église, semble donc renforcé par la narration de l'histoire au moyen d'images agencées d'une manière qui, au terme de cette analyse, s'avère profondément réfléchie et finement élaborée. La construction de la composition permet un rayonnement concentrique depuis le protagoniste. En même temps, les trois registres superposés distinguent trois plans distincts : en bas, le récit proprement dit de l'aventure, au milieu le prêche et la pénitence et en haut le commentaire visuel encapsulé dans les personnages du registre supérieur. Dans les trois cas, l'exploitation visuelle de paratextes, sous la forme de références apocryphes ou intertextuelles, permet la recomposition et l'appropriation du récit en adéquation avec la culture du commanditaire et de son

7. A.-S. Traineau-Durozoy, « Jonas et le poisson », *L'art roman et la mer, Cahiers de Saint-Michel de Cuxa* 48 (2017), p. 115-128

8. M. Stone, *Armenian Apocrypha related to angels and biblical heroes*, Atlanta 2016, p. 273-274.

9. *History of the House of the Artsrunik*⁴, p. 103.

entourage. Ainsi le registre médian, outre la prédication de Jonas, prolonge le sujet central par une idée fondamentale dans l'idéologie royale : l'équilibre du temporel et du surnaturel, du pouvoir et de la prophétie que matérialise la paire du roi et de Jonas, et plus largement l'association du souverain et du saint.

La sainteté et la cour constituent un thème abordé également à propos du royaume arménien de Cilicie (1198-1375) dont l'étude dépasse ces limites chronologiques. Il en va de même pour ses contours géographiques qui sont fluctuants entre les premières implantations des Arméniens au tournant de l'an 1000 dans le Taurus qui délimite la plaine de Cilicie.

L'objectif du séminaire a été de cerner ce phénomène historique et culturel complexe qui se situe à la croisée des études arméniennes et des études sur les croisades. Les termes *Cilicie arménienne* et *Arménie cilicienne* posent un véritable problème méthodologique si l'on ne se contente pas de banaliser leur interchangeabilité dans les travaux scientifiques (sans ignorer le terme inexact mais fréquent Arménie).

Un paysage contrasté

Le couronnement d'un roi arménien en 1198 constitue un repère essentiel. La liste des princes et des prélats qui y assistent esquisse à son tour des contours géographiques d'un pouvoir auquel les insignes et le cérémonial donnent un nouvel éclat et une nouvelle autorité voire une impression de centralité. Il est en même temps vrai que le roi est un *primus inter pares*. Le pouvoir qu'il incarne, cautionné par la papauté et le Saint-Empire romain germanique puis par l'empereur byzantin, a véritablement pris forme entre plusieurs foyers de pouvoir qui ont émergé depuis la fin du XI^e siècle de part et d'autre de la chaîne du Taurus.

Une population composite et plurielle

La Cilicie arménienne s'inscrit aussi dans un contexte historique et géographique marqué par la mobilité et par la présence durable des Arméniens parmi d'autres populations. Les régions de Mélitène et d'Édesse, qui ne sont jamais dans la juridiction du roi, s'avèrent toutefois importantes pour l'organisation religieuse et pour l'établissement durable des élites arméniennes ainsi que pour l'épanouissement culturel dont témoigne un certain nombre de manuscrits¹⁰.

La présence arménienne dans les environs de ce qui devint le royaume est importante mais encore peu évaluée. L'avènement du royaume a très probablement renforcé l'attractivité du pays auprès de ces populations et créé des nouvelles destinations pour les passagers ou migrants depuis les territoires historiques. Les interactions culturelles qui apparaissent comme une évidence dans les décors des manuscrits et que l'historiographie souligne volontiers constituent en réalité une question importante que nous avons abordée à partir des décors des manuscrits mais aussi à partir de l'analyse de la lettre de Nersès de Lambron, évêque de Tarse, au roi Lewon I (1198-1216). L'esprit œcuménique de l'auteur, connaisseur du grec

10. L'étude des composantes arméniennes de ces villes s'est fondée sur l'analyse de l'étude de Timothy Greenwood, « Aristakēs Lastivertc'i and Armenian urban consciousness », dans Marc Lauxtermann et M. Whittow (éd.), *Byzantium in the eleventh century: being in between*, Londres-New York 2017, p. 88-105.

et du latin, et sa vision de tolérance et d'ouverture ne sont pas sans rappeler les propos de Foucher de Chartres. Les reproches d'aliénation que cette lettre réfute laissent entendre la nécessité du propos et la diversité des attitudes. La perméabilité religieuse dont le document fait état semble plutôt un phénomène urbain sans qu'une ligne fixe ne marque la limite entre usage occidental et oriental. Elle se manifeste dans la peinture de manuscrits comme dans l'architecture des fortifications souvent construites sur les vestiges byzantins et arabes et adoptant volontiers des dispositifs communs à l'architecture des croisades.

Une économie tournée vers le monde méditerranéen et oriental

Cette pluralité se retrouve dans l'économie du territoire encore à peine cernée à partir des sources variées qui donnent des informations contrastées : privilèges commerciaux aux marchands de Venise et de Gênes mais aussi de Pise et de Montpellier, céramiques de Port Saint-Siméon retrouvées en abondance sur les sites mais aussi en Chypre suggérant une production conçue pour diffusion hors limites confessionnelles, mais aussi une culture largement partagée marquée par la nature et la sociabilité de festin. L'analyse comparative des travaux récents de Robert Redford et David Jacoby¹¹ a permis d'approfondir la compréhension de ce territoire et de ses vestiges, et de constater son fonctionnement dynamique et son inscription dans le Levant des croisades.

Un pays confiné et connecté

Afin d'analyser l'organisation du territoire, il s'est imposé de revenir sur la question des villes dont l'existence a été minimisée sinon occultée dans le sillage de l'étude fondamentale de Nina Garsoïan pour l'Antiquité tardive¹². La remise en question d'un modèle social renonçant à toute structure urbaine, inspiré et érigé en postulat par Robert Edwards¹³, a permis une interprétation nouvelle et différente du paysage historique du royaume de Cilicie, basée sur les vestiges archéologiques et artistiques et sur leur confrontation avec les sources écrites. Le territoire apparaît dans une organisation à partir de quatre modes d'occupation : châteaux/fortifications, monastères, villages et villes. Ce maillage ne fonctionne pas dans un seul sens mais permet plusieurs possibilités. Il rend compte d'une organisation adaptée à la morphologie du territoire qui assurait la hiérarchisation de la société à travers

-
11. D. Jacoby, « The economy of the Armenian kingdom of Cilicia », dans Cl. Mutaflan (éd.), *La Méditerranée des Arméniens*, Paris 2014, p. 261-291 ; S. Redford, « Trade and Economy in Antioch and Cilicia in the 12th-13th Centuries », dans C. Morisson (éd.), *Trade and Markets in Byzantium*, Washington D.C. 2012 (Dumbarton Oaks Research Library and Collection), p. 295-307.
 12. N. Garsoïan, « The Early Medieval Armenian city. An alien element? », *Journal of the Ancient Near Eastern Society* 16-17 (1984-1985), réimpr. dans Ead., *Church and Culture in Early Medieval Armenia*, Aldershot, Variorum reprints, art. VI, p. 67-83.
 13. Robert Edwards, *The Fortifications of Armenian Cilicia*, Washington 1987 (Dumbarton Oaks Studies, 23). Le chapitre intitulé « The Role of Military architecture in Medieval Cilicia: The Triumph of a Non-Urban Strategy », a été réimprimé comme un chapitre dans *Armenian Cilicia*, éd. R. G. Hovannisian et S. Payaslian, Costa Mesa (CA) 2008.

des implantations pérennes tout en permettant la perméabilité et la circulation selon les cycles saisonniers des travaux ou des festivités. Ces quatre pôles d'organisation sont complémentaires et interdépendants. Les textes documentaires ou historiographiques, les manuscrits – que ce soit par les itinéraires retracés dans les colophons ou par les résonances révélées par les enluminures et l'ornement –, les céramiques, l'architecture, trahissent une étonnante mobilité au sein du territoire mais aussi son rôle de plaque tournante, de référence et de pôle de communication.

La géographie sacrée

Le synaxaire arménien Morgan Ms M622, daté de 1346¹⁴, a permis de mettre en évidence une géographie spirituelle qui participe des mécanismes dont le royaume se définit au sein du monde chrétien et dans le temps chrétien. Les images des saints, « jour pour jour »¹⁵, page par page dans ce manuscrit liturgique composent une société des saints avec une stratigraphie représentative de classes d'âges, des rôles sociaux, de genres mais aussi d'une géographie spirituelle et d'une mémoire d'histoire ecclésiastique ancrée sur le territoire. Les saints martyrs de la crise iconoclaste servent à évoquer l'histoire de l'Église, de même qu'un héritage byzantin et anatolien est approprié par la représentation de personnages rarement figurés comme saint Théodore de Sykéon. De plus, la cartographie des saints représentés s'avère correspondre aux routes maritimes et terrestres qui relient le royaume à l'Égypte, à qui il paye alors tribut, à la côte micrasiatique mais aussi à la mer Noire et la Mésopotamie. La Cilicie s'inscrit ainsi au cœur d'un monde chrétien où le réseau des communications et de sainteté prolonge et développe les traditions fondatrices de l'Église universelle et de l'Église arménienne. Les prétentions impériales des rois arméniens de Cilicie ont été servies par une imagerie exquise, singulière et raffinée durant la seconde moitié du XIII^e siècle. Elles se retrouvent dans cette géographie sacrée qui matérialise une vision du monde complémentaire à celle des chroniqueurs et des navigateurs.

-
14. Le manuscrit a été étudié pour son contenu hagiographique (S. Der Nersessian, « Le synaxaire arménien de Grégoire VII d'Anazarbe », *Analecta Bollandiana* 68 [1950], p. 261-285) mais son décor limité dans les marges n'a fait jusqu'alors que l'objet de quelques remarques stylistiques et iconographiques : S. Der Nersessian, *Miniature Painting in the Armenian Kingdom of Cilicia*, Washington 1993 (Dumbarton Oaks Studies, 31) p. 142 et p. 151. Pour le manuscrit voir aussi : <http://ica.themorgan.org/manuscript/page/1/122661> (consulté le 31 mars 2020)
 15. Le terme arménien *Haysmawurk* pour le synaxaire signifie littéralement « ceux (les saints) de ce jour » et énonce les lectures hagiographiques quotidiennes : J.-P. Mahé, « Connaître la Sagesse : le programme des anciens traducteurs arméniens », dans R. Kévorkian (éd.), *Arménie entre Orient et Occident. Trois mille ans de civilisation*, cat. exp., BnF, Paris 1996, p. 44.

II. La géographie de l'art religieux du monde byzantin après 1204 : bilan, découvertes et perspectives (année 2019-2020)

Le séminaire s'est proposé de contribuer à la réévaluation de la dernière période de l'art byzantin et plus particulièrement celle qui suit la partition d'une grande partie des territoires de l'empire entre les Francs au lendemain de la prise de Constantinople par les croisés de la quatrième croisade en 1204. L'objectif a été d'examiner comment le monde byzantin se redéfinit et évolue dans ce contexte résolument nouveau. Cet exercice, mené à partir de monuments bien étudiés mais aussi à partir d'œuvres moins connues, imposait par ailleurs une profonde réflexion historiographique et une mise en perspective avec l'histoire des idées qui sous-tend celle de la recherche. À cet égard, l'évocation des expositions récentes sur la Préhistoire au centre Pompidou et Félix Fénéon au musée du quai Branly a permis une mise en abîme instructive sur la façon dont les inquiétudes et sensibilités sociales peuvent conditionner l'appréciation et l'étude des œuvres d'art¹⁶. Il a fallu tout d'abord s'intéresser au vocabulaire qui suffit à lui tout seul à rendre compte de la réception contrastée de cette dernière période, marquée par la tension entre le déclin politique et économique de l'empire et sa vitalité artistique. Or cette dernière n'a pas échappé à de caractérisations lourdes de sens et de conséquences : entre « crépuscule » et « Renaissance », la grandeur de la tradition de l'empire a reposé sur une constellation des monuments privilégiant, comme souvent, les grands centres, à savoir la capitale et ses émules, selon un modèle conceptuel centrifuge rayonnant depuis Constantinople et ancré dans le passé. Les termes plus neutres, comme « tardo-byzantin » et « late-medieval », ne manquent pas non plus d'écueils évolutionnistes tandis que le terme « époque/ période paléologue », pour juste qu'il soit, demande de mesurer au cas par cas l'étendue de l'influence de l'histoire politique et surtout laisse le vide des longues années entre 1204 et 1261. Cette réflexion s'inscrit dans le sillage des travaux qui dans les vingt dernières années se sont attachés à s'affranchir des jugements de valeur et des histoires régionalistes pour appréhender le monde byzantin dans la pluralité et la dynamique qui caractérise sa composition d'une multitude d'États satellites, dont la puissance, la longévité et l'ambition varient. Cette évolution conceptuelle semble également imposer la prise en compte de la notion actuelle de la globalité de l'histoire et de l'histoire de l'art, prégnante surtout dans la production scientifique anglo-saxonne mais sensiblement influente. Sans énumérer tous les travaux qui jalonnent cette démarche, quelques recherches récentes ou en cours d'achèvement nous ont permis de souligner les enjeux de la géographie artistique et la pertinence des approches thématiques¹⁷.

16. *Préhistoire. Une énigme moderne*, 8 mai-16 septembre 2019 et *Félix Fénéon 1861-1944*, 28 mai-29 septembre 2019.

17. Parmi ces travaux qui ont fait l'objet d'intervention au séminaire : G. Meyer-Fernandez, « Commanditaires et peintres à Chypre sous les Lusignan (1192-1474) : images d'un royaume multiculturel », thèse dirigée par V. François et A. Nicolaïdès, Aix-Marseille Université, 2019 ; L. Yordanova, *Commande et donation dans le second royaume bulgare (XII^e-XV^e siècle)*. Arts, économie et société, Paris 2020 ; et V. Deur-Petiteau,

La parution de l'ouvrage *Late Byzantium Reconsidered. The Arts of the Palaiologan Era in the Mediterranean* a suscité une réflexion historiographique et une mise en perspective avec l'*Art et société à Byzance sous les Paléologues* qui avait naguère posé, sous la houlette d'André Grabar, les fondements pour une histoire culturelle de l'empire byzantin pendant les derniers siècles de son existence¹⁸. Cette mise en perspective a permis de constater l'importance d'une approche globale conjuguant avec l'approfondissement géographique et historique et la définition des contextes locaux et régionaux. L'étude de la mise en scène du monde byzantin dans les grandes expositions de la fin du xx^e et du début de xxi^e siècle a révélé l'importance de la fluctuation géographique pour la compréhension des phénomènes artistiques mais aussi la signification du patrimoine pour la construction des histoires et d'identité¹⁹. La discussion de l'étude pionnière d'Enrico Castelnovo et Carlo Ginzburg mise en perspective avec la critique d'une histoire de l'art universelle hiérarchisée selon les critères de l'Europe moderne par Robert Nelson, autorise à mettre en question les classifications traditionnelles et chercher des angles d'approches nouveaux²⁰.

Dans ce cadre, la question du « tournant dramatique » de 1204 a été posée à travers l'étude d'un passage bien connu de Nicéas Choniates, considéré comme révélateur de l'empreinte indélébile de la prise de Constantinople dans la conscience collective des Byzantins.

Sans contester la rupture du tournant de 1204, l'interrogation sur les réponses dont peuvent témoigner les monuments invite à penser cette rupture historique dans une dialectique de continuité et de transition et à explorer de façon plus ciblée les décors conservés de cette période. Les vestiges conservés mettent contre les modèles de désertion artistique et appellent à chercher des réponses et des développements divers.

Les travaux récents de Claire Bosc-Tiessé sur l'Éthiopie ont ainsi éclairé ce pan du monde médiéval, souvent relégué au rang de repère géographique extrême

La représentation du pouvoir en Serbie médiévale. Territoire, architecture et image (fin du XII^e-milieu du XV^e siècle), Paris 2021.

18. M. A. Rossi et A. Mattiello (éd.), *Late Byzantium Reconsidered. The Arts of the Palaiologan Era in the Mediterranean*, Londres 2019. *Art et société à Byzance sous les Paléologues : actes du colloque* organisé par l'Association internationale des Études Byzantines à Venise en septembre 1968, Venise 1971 (Istituto ellenico di studi bizantini e postbizantini di Venezia, 4).
19. Ce travail a été présenté par l'auteur de ces lignes sous le titre « Othering Byzantium in artistic production and public discourse » au colloque *Demarginalizing Byzantium* organisé par Armin Bergmeier et Ivan Foletti au Centro Tedesco di Studi Veneziani, 7-8 décembre 2019.
20. E. Castelnovo et C. Ginzburg, « Domination symbolique et géographie artistique », *Sociologie de l'œil = Actes de la recherche en sciences sociales* 40 (1981), p. 51-72 ; R. S. Nelson, « Living on the Byzantine Borders of Western Art Source », *Gesta* 35 (1996), p. 3-11.

ou de réservoir conservateur de traditions²¹. Or malgré la spécificité éthiopienne et l'inscription dans l'idéologie d'une royauté sacrée aux prétendues origines solomoniennes, le site de Lalibela offre des résonances intéressantes avec le monde méditerranéen dans la mise en scène des rois aux sceptres crucifères et l'agencement des figures royales renforcées par les invocations écrites à leurs côtés sur les parois du *tabot* (figure de l'arche de l'alliance et vecteur de sacralité d'un lieu de culte). Sans parallèle dans les arts du monde byzantin et de l'Occident, cet objet pourrait trahir la maîtrise des stratégies de l'image du pouvoir mises en œuvre dans les cours du monde méditerranéen que les Éthiopiens contactaient du moins par le biais de la Terre sainte mais aussi probablement de l'Égypte.

Les itinéraires commerciaux, militaires et religieux qui ont longtemps forgé le christianisme semblent avoir sous-tendu le choix d'images et la composition des programmes. L'hommage à saint Euthyme, père du monachisme palestinien, à travers le cycle de sa vie dans la chapelle qui lui a été dédiée adjacente à Saint-Démétrios de Thessalonique, constitue un exemple intéressant de l'appropriation d'une histoire monastique et de son interprétation à trois niveaux de lecture : le saint remercié pour avoir assuré la procréation des donateurs renoue avec le culte civique de Démétrios protecteur des enfants que célèbrent les mosaïques tardo-antiques du sanctuaire. Les exploits d'Euthyme pendant son ministère cénobitique, mis en parallèle avec la vie terrestre du Christ, confortent le pouvoir monastique au sein de l'Église ; la contraction de deux temps et lieux historiques palestiniens dans la chapelle augmente la sainteté poliade de la basilique d'une ouverture sur le berceau du christianisme et de l'Église monastique²².

Une lecture « géographique » a été proposée pour le programme de l'ermitage (*enkleistra*) de saint Néophyte le reclus près de Paphos. Ce monument chypriote bien étudié offrait avant tout l'intérêt de jeter un pont entre la période byzantine et la période franque de l'île et de nuancer la rupture qu'énoncent les événements et les dates. Entre une période « byzantine » en rupture avec l'empire suite à l'indépendance autoproclamée de l'île et la succession de nouveaux maîtres francs venus d'Occident et de Jérusalem, Néophyte, autoproclamé saint, construit son personnage et son ermitage réinvente le modèle du saint homme vivant pour suppléer de façon efficace un nouveau culte local et un nouveau lieu saint. Sans remettre en question l'apport de la recherche sur la représentation de la société chypriote à travers ce personnage hors norme et sur l'habileté de son entourage à manier la rhétorique byzantine de l'image, nous avons analysé les paradigmes de sainteté

21. Cl. Bosc-Tiessé, « Aux fins et confins d'une histoire de l'art. Éthiopie/Afrique XIII^e-XVIII^e-XXI^e s. », HDR, université de Toulouse Jean Jaurès, 2019.

22. Cette réflexion a été fondée sur les travaux de T. Gouma-Peterson, « The *Parecclesion* of St. Euthymios in Thessalonica: Art and Monastic Policy Under Andronicos II », *Art Bulletin* 58 (1976) et « The Frescoes of the Parekklesion of St. Euthymios in Thessaloniki: patrons, workshops and style », dans S. Ćurčić et D. Mourike (éd.), *The Twilight of Byzantium. Aspects of Cultural and Religious History in the Late Byzantine Empire*, Princeton 1989, p. 111-159.

monastique qui encadrent et peuplent l'espace sacré²³. Dans l'espace exigu de la chapelle, outre son apothéose sur la voûte sommitale, saint Néophyte était conforté dans son sacerdoce par la proximité de sept figures insignes du monachisme oriental alignée sur la courbe de la paroi rupestre : Éphrem le Syrien, Cyriaque l'anachorète, Gerasime, Théodore le sanctifié, Pacôme, Hilarion et Euthyme. L'étroite niche rectangulaire qui pouvait servir de siège, timbrée d'une croix peinte et du monogramme ΦΧΦΙ (la lumière du Christ illumine tous) marque le début du cortège qui évolue dans un ordre plus au moins chronologique et avec un léger agrandissement progressif. Ce cortège frontal et solennel, qui fait face aux hiérarques derrière l'autel, est animé par les citations affichées sur les rouleaux déployés, à l'origine aisément lisibles. Éphrem, dont les représentations ne sont pas fréquentes dans les monuments byzantins, affiche un précepte programmatique de discipline monastique : « le début de la fin du moine est le rire et l'insolence ». L'austérité qui s'imprime dans son visage émacié se retrouve dans son effigie peinte dans les menées chypriotes aujourd'hui à la BnF (grec 1561) du début du ^{xiii}^e siècle. La grâce sévère de la mosaïque de Néa Moni de Chios n'offre pas d'antécédent direct mais une association intéressante avec le don des larmes en lui attribuant le verset Luc 6 :21 (Bienheureux ceux qui pleurent maintenant car ils riront)²⁴. À côté d'Éphrem, saint Cyriaque l'anachorète, qui vit sous le règne de Théodose, offrirait par son errance en quête de sainteté un miroir aux pérégrinations de Néophyte. Les seuls mots lisibles « foule des moines » ne suffisent pas à identifier la source mais introduisent la vocation du monachisme à croître et se propager à travers les déserts de l'Égypte et de la Judée, une aire de sainteté à laquelle se greffe symboliquement l'ermitage de Paphos. Le parcours même de saint Cyriaque natif de Corinthe, arrivé à la Lavra de saint Euthyme et envoyé à saint Gerasime, reflète aussi les pérégrinations de Néophyte en Asie Mineure et en Palestine. Le

23. Pour un aperçu de l'espace, bien que frustrant, on peut consulter la modélisation 3D : <https://youtu.be/86mvuWLWCfI>. L'analyse du cortège monastique s'est appuyée sur l'étude de la spatialité du programme pictural par C. Jolivet-Lévy, « Le rôle des images dans la chrétienté orientale : l'exemple de l'ermitage de saint Néophyte près de Paphos », *Perspectives Médiévales* 29 (2004), p. 49-72. Elle a bénéficié de la documentation exhaustive des peintures et des inscriptions par C. Mango et E. Hawkins, « The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings », *Dumbarton Oaks Papers* 20 (1966), p. 119-206, un article toujours d'actualité. La thèse de Geoffrey Meyer-Fernandez citée plus haut a fait le point sur l'état de la question, jalonné par les travaux de R. Cormack, *Icônes et société à Byzance*, Paris 1993 (trad. de *Writing in Gold*, Londres 1985), chap. VI, H. Maguire, Abaton and Oikonomia: St. Neophytos and the Iconography of the Presentation of the Virgin, dans *Medieval Cyprus: Studies in Art, Architecture and History in Memory of Doula Mouriki*, éd. N. Patterson Ševčenko et Christopher Moss, Princeton 1999, p. 95-105, repr. dans H. Maguire, *Image and Imagination in Byzantine Art*, Aldershot (Variorum) 2007 et la monographie fondamentale de C. Galatariotou, *The Making of a Saint : the life, times and sanctification of Neophytos the Recluse*, Cambridge 1991.

24. D. Mouriki, *The Mosaics of Nea Moni on Chios*, Athènes 1985, p. 158.

message de pénitence, de crainte de Dieu et d'abstinence affiché ensuite par Géra-sime, Théodore le Sanctifié²⁵ et Pacôme appartient aux valeurs monastiques qui justifient le dédain de la mort affirmé par saint Hilarion sous la forme de l'interrogation rhétorique : « Âme, pendant soixante-dix ans, tu as servi Dieu et tu as peur de la mort ? »²⁶. La détérioration du texte d'Euthyme laisse un doute sur la conclusion de ce parcours spirituel horizontal qui relie le siège au passage vers la cellule. Outre l'exemplarité de l'enchaînement de leurs préceptes – parmi lesquels il est tentant de soupçonner une allusion flatteuse à la longue période d'illettrisme de Néophyte dans le verset de saint Théodore « celui qui a la crainte de Dieu n'a pas besoin de beaucoup de livres » –, les moines peints dans la cellule deviennent aussi les témoins de la sanctification de Néophyte. La transcendance du temps historique par son apothéose va de pair avec l'inscription de l'ermitage dans la géographie de la sainteté monastique.

La création d'un cadre de spiritualité monastique s'amplifie dans le naos, le troisième espace de l'ermitage dont les peintures sont réalisées après la conquête franque, dans les premières années du ^{xiii}e siècle. Dans ce « patérikon en images »²⁷, Antoine, le père du monachisme égyptien assume un rôle initiatique analogue à celui de saint Éphrem dans la chapelle. Le verset qu'il affiche²⁸, emprunté, comme les textes des rouleaux des moines dans la chapelle, aux Apophthèmes des Pères du désert est en adéquation avec son rôle initiatique. Les moines qui suivent représentent le monde monastique de la Palestine, avec la répétition d'Euthyme, à l'Égypte avec Amun de Nitrie qui incitent l'assistance à la prière permanente et à l'abstinence. L'harmonie du cortège et la parénèse des phylactères sont interrompues par la nudité silencieuse de deux saints du désert orant derrière des arbustes qui cachent leurs parties génitales. À l'extrémité opposée d'Antoine, saint Étienne le Jeune introduit une autre histoire de l'Église : l'icône de la Vierge à l'Enfant se réfère au culte des icônes selon le dogme de l'Orthodoxie tandis que le texte du rouleau menace d'anathème les éventuels réfractaires²⁹. Dans le naos, le cortège des saints hommes ébauche une cartographie mentale du monachisme érémitique en réponse à l'exaltation de la croix dont l'ermitage abritait une précieuse partielle célébrée par un cycle détaillé de la Passion. Le programme iconographique de l'ermitage de saint Néophyte est une création personnalisée de son commanditaire et principal bénéficiaire. Il n'en contribue pas moins à créer un lieu de sainteté particulier qui renouvelle en pleine période de croisades l'intensité de la mobilité religieuse

25. † 368, moine de Tabennèse, successeur de Pacôme.

26. Vita § 45 : Jérôme, *Trois vies de moines : Paul, Malchus, Hilarion*, texte E. M. Morales, trad. P. Leclerc, Paris 2007 (Sources chrétiennes, 508).

27. C. Mango et E. Hawkins, « The Hermitage of St. Neophytos and Its Wall Paintings ».

28. « Et avec un soupir je dis, comment peut-on passer outre ? Par l'humilité », PG 65, col. 77B.

29. « Si quelqu'un ne vénère pas notre Seigneur Jesus Christ et sa mère toute pure, peints sur l'icône, qu'il lui soit anathème » : cet extrait des canons du concile de Nicée II est prescrit par Denis de Fournia et attesté surtout par des exemples post-byzantins.

entre les abords de la Terre sainte pendant la période de la consolidation du christianisme et l'émergence du monachisme. L'inscription du décor, notamment celui de la chapelle et de la cellule réalisé par le peintre Théodore Apseudès en 1183, à la *koinè* stylistique de la fin de l'époque comnène, témoigne de la compatibilité des innovations artistiques avec un attachement fort à la mémoire religieuse de la Méditerranée orientale et au berceau syropalestinien du christianisme. La reprise de la cartographie monastique dans le naos de l'*enkleistra* et l'exaltation de la Croix tendent aussi à le confirmer, tandis que la représentation de saint Étienne le jeune affiche une référence historique au dogme de l'orthodoxie.

L'étude des réponses microgéographiques à la nouvelle conjoncture géopolitique après 1204 s'est poursuivie avec deux études de cas d'églises orthodoxes du duché d'Athènes, situées en Attique. L'église Saint-Pierre à Kalyvia Kouvaras, restaurée et mise en valeur récemment, illustre le rebondissement de la hiérarchie ecclésiastique suite à l'établissement d'un archevêché latin à Athènes³⁰. La représentation de l'évêque d'Athènes du ^{xiii}e siècle, Michel Choniates qui distingue le programme iconographique, célèbre la dignité épiscopale et contribue à la sanctification du personnage, étayée par la densité des graffiti sur la partie inférieure de son manteau. Son association intrigante avec le portrait d'Ignace le Théophore qui le suit, pourrait en effet assimiler à ce dernier évêque le commanditaire éponyme. Ignace, successeur de Michel Choniates au trône épiscopal de Thermeia, revient en Attique et offre cet hommage éloquent à son prédécesseur. La relation maître-disciple ou du moins une affinité élective dans le lignage épiscopal est appuyée par l'analyse de l'épigramme dédicatoire dans le narthex de l'église³¹.

Cette commande épiscopale pose naturellement la question de l'équilibre entre les Églises grecque et latine, et la réponse orthodoxe à la nouvelle conjoncture. Le décor de Saint-Pierre à Kalyvia peut être interprété dans cette optique de transition, associant continuité de la tradition régionale et angoisse eschatologique. Le cycle de fêtes et le sanctoral s'articulent soigneusement selon les principes prévalant à l'époque byzantine moyenne mais ne manquent pas de quelques particularités significatives : les saints Flore et Laure, munis d'outils de construction et de travaux agricoles appartiennent à la réalité du cadre suburbain de l'église. Comme les guérisseurs Côme et Damien, ils peuvent aussi faire écho à une dévotion constantinopolitaine attestée par Antoine de Novgorod à la veille de 1204 qui observe leurs reliques dans une chasse près des remparts de la ville parmi d'autres trésors

30. Outre la monographie de N. Coumbaraki-Pansélinou, *Saint-Pierre de Kalyvia-Kouvara et la chapelle de la Vierge de Mérenta*, Thessalonique 1976, voir plus récemment le bilan par S. Kalopissi-Verti, « Monumental Art in the Lordship of Athens and Thebes under Frankish and Catalan Rule (1212–1388): Latin and Greek Patronage », dans N. I. Tsougarakis et P. Lock, *A Companion to Latin Greece*, Leyde-Boston 2014, p. 369-417. Je tiens à exprimer ma gratitude à Dionysios Stathakopoulos pour sa contribution précieuse à ce dossier.

31. N. Panselinou, « Αγίος Πέτρος Καλυβίων Κουβαρά Αττικής », *Deltion XAE* 14 (1987-1988), p. 173-188.

vénérables jalonnant l'itinéraire de la Porte Dorée aux Blachernes. Saint Germain, le patriarche eunuque et exégète, témoin de l'iconoclasme, constitue aussi un renvoi constantinopolitain d'ordre cette fois-ci historique. Victime des exactions du pouvoir et agrégé au collège des saints hiérarques malgré la rareté de ses représentations, saint Germain pourrait certes relever de la sensibilité de l'évêque commanditaire en une période d'épreuve. L'attention du concepteur du programme se vérifie également dans l'association du patriarche avec le saint évêque Éleuthère retenu sans doute dans le sillage d'une tradition régionale et comme originaire de l'Illyricum, même s'il ne faut pas exclure l'hypothèse d'une certaine affection pour la portée libératoire de son nom³². La présence de saint Germain pourrait par ailleurs évoquer un épisode édifiant, la vision de l'âme entre l'enfer et le paradis que la chronique de Georges le moine situe au temps du patriarche à Sainte-Sophie. Cette allusion eschatologique populaire, dont l'influence se retrouve chez Jean Cédrenos au XI^e siècle, est en résonance avec d'autres éléments susceptibles d'exprimer l'inquiétude devant l'imminence de la fin des temps, attisée après 1204³³. C'est le cas des morts sortant de leurs tombeaux dans la Crucifixion, que soulignent les annotations épigraphiques sur le mur ouest du naos. L'interprétation eschatologique de la Crucifixion est davantage sensible par son association avec le Jugement Dernier sur la façade orientale du narthex. Cette composition, remarquable par la profusion ornementale et les costumes de cour, autorise à y reconnaître la fusion du souvenir impérial avec l'anticipation de la royauté du Christ saluée par l'inscription aux pieds d'Adam « je m'incline à ta royauté ».

L'inquiétude métaphysique accentuée par la recherche d'un nouvel équilibre entre pouvoir temporel et religieux après 1204 pourrait constituer un fil sémantique reliant l'église Saint-Pierre à celle connue sous le vocable de saint Georges. Depuis longtemps signalée parmi les témoignages de la peinture byzantine au XIII^e siècle, l'église Saint-Georges se signale par l'emplacement extraordinaire du Jugement dernier à l'entrée du sanctuaire³⁴. Le Christ bénit les élus d'après Mt 25, 34 et indique aux pécheurs la direction du châtiment. Le geste du Seigneur et la somptuosité de la cour céleste rappelle l'église Saint-Pierre mentionnée ci-dessus. La présence du cénacle apostolique, un élément hérité des plus anciennes versions du Jugement dernier, est un signe d'érudition iconographique et confère une dimension ecclésiale à la composition. La bonne conservation et l'originalité de ces représentations des damnés dans l'Enfer, alignés à la suite du mauvais riche assoiffé de la parabole, ont valu à l'église une certaine notoriété : le peseur malhonnête, un des péchés des

32. Référence à l'accouchement comme il a été proposé par S. Gerstel, *Rural Lives and Landscapes*, Cambridge 2015, p. 90-91 ou à l'autorité vénitienne selon M. Studer-Karlen, « La représentation de saint Éleuthère », dans Foletti *et al.*, *L'évêque, l'image et la mort*, Lausanne 2015, p. 551-560.

33. R. J. Lilie, « Reality and Invention: Reflections on Byzantine Historiography », *Dumbarton Oaks Papers* 68 (2014), p. 197-198.

34. D. Mouriki, An Unusual Representation of the Last Judgement in a Thirteenth Century Fresco at St. George near Kouvaras in Attica, *Deltion XAE* 8 (1975-1976).

plus fréquemment représentés, ouvre la série, suivi d'un empereur désigné comme Hérode et d'une impératrice anonyme identifiée souvent à Hérodiade. Le renvoi à l'archétype du pouvoir assassin des évangiles n'en empêche pas moins d'y reconnaître les figures génériques d'un empire châtié comme dans un miroir déformant l'image type de l'autorité impériale. Les têtes inclinées de l'archimandrite malveillant (désigné *kakophrôn*) puni pour simonie et de son voisin désigné par un calame comme un fonctionnaire, suggèrent une complicité dans le même ordre d'abus et au même niveau social. Dans la continuité de la tradition médiobyzantine, la scène s'enrichit de références à des textes apocryphes qui légitiment certaines innovations iconographiques : la présence d'une grande paire de clefs dans les mains de saint Pierre a été jugée comme une allusion voire une allégeance à Rome. La comparaison avec le Jugement dernier de l'église susmentionnée Saint-Pierre mérite d'être poussée plus loin au-delà des affinités morphologiques et révèle une réflexion métaphysique inscrite au cœur de la vie religieuse par son infiltration dans le programme pictural. L'Église byzantine sans capitale redéfinit ses prérogatives et se positionne par rapport à un pouvoir nouveau (religieux et politique), revisite aussi son passé et ses traditions, reconstruit sa mémoire : dans la frise des damnés de saint Georges c'est le monde d'antan qui va en enfer. Pour une église appauvrie vive la pauvreté ; la survie dans la campagne suburbaine met en avant une justice de proximité et une cohésion sociale rythmée par la nature.

Les instruments agricoles des damnés de Saint-Georges et dans les mains de Flore et Laure à Saint-Pierre, outre la désignation de catégories sociales, offrent, en négatif, des pendants aux images qui évoquent le cycle de la vie dans les portails romans souvent associées à des compositions eschatologiques. Bien que l'inspiration occidentale ne soit guère la marque des églises de Kouvara, l'emplacement d'une vision eschatologique à l'entrée du sanctuaire peut être redevable à la connaissance, ne serait-ce qu'indirecte, des images monumentales qui conjuguent théophanie et Jugement dernier, véhiculées à travers la Méditerranée déjà avant 1204.

L'île de Naxos, objet d'une récente publication interdisciplinaire³⁵, fut un centre administratif important en Égée pour l'Empire byzantin avant de devenir en 1207 le siège du Duché de l'archipel. Elle a permis une ouverture sur la Grèce insulaire où la présentation d'un état de la question permet de constater une continuité expliquée par « la floraison socio-économique particulière pendant la période byzantine poursuivie durant le premier siècle après l'occupation latine »³⁶. Cette continuité se matérialise dans la superposition des couches de peintures d'époques différentes comme à Sainte-Kyriaki où des peintures des saints ont été ajoutées au décor aniconique, à Saint-Georges le Diasoritès où le naos du ^x^e siècle avancé a été augmenté d'un narthex au ^{xii}^e siècle avec des peintures de périodes différentes³⁷, voir

35. J. Crow et D. Hill (éd.), *Naxos and the Byzantine Aegean: Insular Responses to Regional Change*, Athènes 2018.

36. M. Panagiotidi, « Les peintures murales de Naxos », *Corsi Ravennati* 38 (1991), p. 281-303

37. Le décor récemment restauré a été publié par Myrtali Acheimastou-Potamianou, *Άγιος Γεώργιος ο Διασώριτης. Οι τοιχογραφίες του 11^{ου} αιώνα*, Athènes 2016.

même l'église de la Vierge Protothroni. Cette remarquable continuité témoigne également des relations intenses de l'île et de sa perméabilité avec la Cappadoce voire la Géorgie, détectées dans l'image de saint Eustathe et de Josué, mais suggère aussi un rôle de relais de croyances et de traditions.

Cette ouverture autorisée par l'insularité et la centralité de Naxos a été confirmée à partir de l'église de la Vierge stes Giallous (Yallous) située dans une région presque désertique au sud-est de l'île. À quelques 2 km du littoral sur une pente qui surplombe la station balnéaire d'Agiassos (fig. 2). Le retrait par rapport à la ligne côtière, protège le site des vents du nord qui balaient souvent les Cyclades. De proportions minuscules, l'édifice est une salle rectangulaire légèrement elliptique, un peu évasée à l'ouest, pourvue d'une abside en plein cintre saillante (7,32 m avec l'abside x 2,79 m) et voutée d'une coupole coiffée d'une toiture conique. La maçonnerie, sous l'enduit blanc de chaux, est simple de moellons bruts³⁸.

Fig. 2. Naxos, Agiassos, église Panagia tes Giallous.
Cliché Ioanna Rapti, 2019. DR.

Considérée comme une des plus anciennes églises de l'île, elle trouve un lointain parallèle à l'église de Drosiani, qui remonte certainement à l'époque paléochrétienne. Les fresques, en revanche, sont bien datées de la fin du ^{xiii} siècle. La Vierge en buste dans le type de la Platytera portant le Christ Emmanuel en médaillon est désignée par l'inscription Gorgoepikoos, « celle qui vient vite en secours », et flanquée de l'archange Michel et de saint Jean Baptiste. Cette Déisis atypique suggère une fonction commémorative et funéraire. En l'absence de vestiges d'habitat, il pourrait s'agir d'un ermitage associé à la prière pour ceux qui

38. Manolis Chadzidakis *et al.*, *Naxos*, Athènes 1989, p. 99-104.

sont en mer et la commémoration de ceux qui y ont disparu, ce que suggère par ailleurs la présence d'une chapelle dédiée au Saint-Sauveur (Sôzôn) à proximité.

Au-dessous de la conque absidale, une série de saints un buste se remarque par sa composition assez insolite : au nord saint Mamas, puis saint Michel de Milet, par ailleurs inconnu, et Léontios le jeune, lui aussi absent des théories des saints habituelles. Parmi les nombreux saints de ce nom, le candidat le plus plausible est peut-être saint Léontios martyr de l'iconoclasme à Constantinople au ^{viii} siècle, commémoré le 9 août. L'emplacement central de cette figure pourtant exceptionnellement représentée peut témoigner d'un culte local et d'une attention privilégiée au schème monastique. Les saints micrasiatiques pourraient suggérer non seulement des contacts entre le duché et Nicée mais aussi avec la longue tradition qui relie la côte anatolienne avec les îles jusqu'au ^{xix} siècle.

L'emplacement privilégié de saint Jean le Théologien dans le tympan sud, à côté du Christ Sauveur pourrait aussi faire écho à son sanctuaire. Les saints évêques Polycarpe et Éleuthère répondent à la dévotion rurale. Au nord la Vierge désignée comme Paysolipi, « qui met fin au chagrin », apparaît entre saint Démétrios et les saintes Parascève et Kyriakè. Par leurs renvois évidents aux récoltes et aux célébrations régulières qui flanquent le samedi, jour dévolu à la commémoration des morts, les saints composent une prière en images qui confirme la fonction commémorative du décor et l'ancre dans le mode de vie des campagnes.

Le programme iconographique de cette église exigüe s'avère d'une étonnante richesse et d'une forte originalité dans l'interprétation de la piété rurale byzantine. Les peintures, dont la qualité évoque des œuvres magistrales de l'art des croisades et la composition trahit des choix réfléchis et ciblés, contrastent avec la modestie de l'édifice et sa situation éloignée pour créer un lieu de mémoire et d'espérance.

Sans prétendre à l'exhaustivité, cette tentative d'appréhender le monde byzantin après 1204 a privilégié la micro-géographie et la spécificité des phénomènes religieux et artistiques qui appellent à nuancer les stéréotypes de chute et de déclin pour décrypter, à travers les monuments et leurs décors, les approches et les réactions et mesurer leur contribution dans la tradition byzantine.

Lorsque cet enseignement a été programmé, rien n'annonçait la façon dont l'année allait se terminer. Le confinement imposé en réponse à la pandémie a instauré une nouvelle géographie universitaire et bouleversé les notions de communication, d'échange et d'interaction si essentielles pour l'interprétation des phénomènes artistiques. Aggravant la privation déjà ressentie de la fermeture de la Bibliothèque byzantine, le repli indispensable devant l'écran et l'attachement à internet ont fait naître de nouvelles solidarités et de nouveaux besoins. L'exercice d'observation, déjà largement mené virtuellement par la médiation de la projection, s'est transformé par le partage d'écran et la neutralité sensorielle de la visio-conférence. Alternant études de cas et débats méthodologiques, l'attention est restée focalisée sur le monde méditerranéen, ses continuités et ses transformations. Le trompe-l'œil médiéval au tournant du ^{xii} et du ^{xiii} siècle, entre l'église byzantine de Kurbinovo, la chapelle aux canards à Udabno en Géorgie (fig. 3) et les manuscrits arméniens de Cilicie, convenait parfaitement pour observer la puissance de l'imagination et

une communion surprenante entre aires géographiques et culturelles éloignées sur la carte mais pour autant connectées.

Fig. 3 Udabno, complexe monastique de David Garedja, chapelle dite « aux canards », vers 1200, frise ornementale.
Cliché Ioanna Rapti, 2017. DR.