



Éditions de la Sorbonne

ΕΥΨΥΧΙΑ. Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler

Icônes du xiii^e et du xiv^e siècle dans l'aire du Patriarcat de Jérusalem

Miltos Garidis

p. 225-238

Texte intégral

- 1 Un nombre important d'icônes de toute provenance et de datations différentes sont conservées dans l'aire du Patriarcat grec orthodoxe de Jérusalem.
- 2 Ces icônes se trouvent dispersées dans différents locaux du siège central du Patriarcat, dont la grande salle, la salle du *Mikron Synodikon* ou encore le Bureau du Patriarche. Ce sont des icônes de culte ou simplement de dévotion, ou d'autres, considérées comme des reliques. Plusieurs d'entre elles – telle était du moins la situation il y a vingt ans – sont rassemblées dans certaines chapelles, églises ou monastères, au siège du Patriarcat ou dans la ville même de Jérusalem. Elles se trouvent aussi dans des monastères, grands et petits, ou encore dans des villes ou villages de l'ancienne Palestine ou de Jordanie.
- 3 On n'a signalé ou repéré jusqu'ici, parmi ces icônes, qu'un nombre infime datant du XII^e-XIII^e s. Plus nombreuses sont les icônes du XIV^e s. connues et conservées. Ceci est regrettable, car à l'époque de Manuel Comnène fut enregistré un regain d'activité des arts de tradition byzantine dans les États latins du Levant, conséquence des ouvertures politiques et diplomatiques de la part de l'empereur¹. Certaines de ces réalisations, comme le nouveau décor en mosaïque et en peintures murales de la Basilique de la Nativité à Bethléem, étaient dues, d'ailleurs, à l'initiative de l'empereur et de dignitaires de l'Empire, en étroite collaboration avec les plus hautes autorités civiles et religieuses des Principautés latines, les autorités orthodoxes de Jérusalem et les communautés orthodoxes locales.
- 4 Ces activités semblent aussi avoir été dirigées par des milieux artistiques de Constantinople et refléter, pour beaucoup, l'art des grands centres de l'empire, sans négliger l'apport des peintres des milieux orthodoxes locaux qui ont pu ainsi maintenir certaines de leurs propres traditions iconographiques et stylistiques locales.

- 5 Je garde toujours l'espoir que d'autres icônes des XIII^e et XIV^e s. viennent s'ajouter à celles déjà connues. Des inventaires, investigations et restaurations devraient permettre – on entrevoit déjà certains résultats de recherches – de trouver d'autres œuvres de cette période dans l'aire du Patriarcat de Jérusalem.
- 6 Dans cette étude, je me limiterai à la présentation de certaines icônes, parmi les rares œuvres du XII^e-XIII^e et du XIV^e s. qui sont conservées dans l'aire du Patriarcat de Jérusalem. Étant donné les rapports très étroits et l'espace administratif unifié entre le Patriarcat et l'Église du Sinaï à l'époque, étant donné aussi le fait qu'au Sinaï est conservé un nombre imposant d'icônes de grande qualité, du XIII^e s. surtout, ces icônes seront souvent étudiées par rapport à celles de la même époque qui se trouvent au Sinaï.
- 7 Certaines de ces icônes sont déjà plus ou moins connues et étudiées par les spécialistes, mais je crois pouvoir apporter quelques éléments nouveaux pour une meilleure compréhension des œuvres. D'autres sont, je crois, présentées pour la première fois.

Icône du Buisson Ardent (Fig. 1)

- 8 L'icône (hauteur 0,74 m ; largeur 0,44 m, le cadre de bois inclus ; épaisseur 0,030-0,035 m) est exposée dans la grande salle d'apparat du Patriarcat, à Jérusalem. Elle était déposée auparavant dans la chapelle de Saint-Jean-Damascène et de Sainte-Barbe, au Monastère de la Sainte-Croix à Jérusalem².
- 9 Elle est peinte directement sur une préparation en stuc (ou en plâtre), recouvrant une planche de bois, très détériorée et peu solide. La surface peinte est en bon état de conservation, sauf dans les endroits, peu étendus, où elle est totalement détruite : vers l'angle gauche supérieur et près des deux angles inférieurs.
- 10 La vision par Moïse du Buisson Ardent, thème sinaïtique par excellence, a bien sa place en Palestine, dont le Sinaï était

censé, jadis, faire partie.

- 11 Sur un monticule rocheux, le Buisson Ardent : flammes rouges s'élevant à partir d'une plante aux maigres ramures jusqu'à un segment de ciel d'où sort la main de Dieu, en un geste de bénédiction et émettant des rayons de lumière. Le sens de la Théophanie-Présence Divine est renforcé et souligné par les initiales A Ω (le début et la fin = Dieu).
- 12 Au milieu des flammes s'élève, à mi-corps, la figure frontale, nimbée, de la Vierge, en rouge – seule la robe est bleue –, la main droite levée en un geste de prière, la main gauche tenant un rouleau fermé dont la signification m'échappe. Un médaillon à l'effigie du Christ jeune se détache en rouge clair sur sa poitrine.
- 13 De part et d'autre de la colonne de flammes, les inscriptions en rouge H BA-TOC (le Buisson Ardent) et M P ΘY (Mère de Dieu).
- 14 À gauche de la Vierge-*Vatos*, un ange au visage très jeune, sensuel, aux traits orientaux, vole, baigné de rouge sur fond or, présentant des deux mains la flamme du Buisson Ardent.
- 15 À droite et à gauche de la Vierge, deux sommets rocheux, de hauteur inégale, référence topographique au Sinaï, lieu où est censée s'être manifestée la Théophanie, s'élèvent sur un fond doré qui ajoute encore à l'atmosphère de Théophanie.
- 16 La moitié inférieure de l'icône est occupée par des collines de tons ocre, au pied du monticule où se dresse le Buisson Ardent. Tout près, et sur fond d'un des sommets du Sinaï, Moïse, homme jeune, presque un adolescent, le visage encadré de courtes mèches châtain ébouriffées, se tient debout, saisi d'un effroi inspiré, lève la tête et agite les bras en direction de la Théophanie. Il porte un *chitôn* à *clavi* bleu foncé et un *himation* à dominante rose clair, avec des ombres plus foncées et des lumières délimitant des draperies larges et libres. Un nimbe jaune d'or sans relief ni décor, cerclé de rouge, entoure sa tête. La figure de Moïse est sensiblement plus petite que celle de la Vierge. Sur toute sa

personne et sur ses vêtements courent des reflets de rouge et d'or.

17 Sur le fond d'or entre Moïse et la Vierge, des inscriptions en majuscules rouges identifient le personnage ΜΩCIC (forme bizarre en grec pour ΜΩYCHC = Moïse, en tout cas plus près du nom biblique d'origine) et reproduisent le passage de l'*Exode* relatif à la Théophanie : ΠΑΡΕΛΘΟΝ ΟΨΟΜΕ ΤΟ ΟΡΑΜΑ ΤΟΥΤΟΝ³.

18 Dans l'angle inférieur gauche de l'icône, au premier plan et occupant presque le quart de la surface, Moïse – de taille plus importante que celle de toutes les autres figures dans la composition – est représenté une seconde fois. Un autre instant du récit de l'*Exode* y est illustré, qui implique la seule présence de l'ange et du Buisson Ardent, suivant littéralement le texte dans une première version du thème et avant qu'on y associe la Vierge⁴. Accroupi, portant les mêmes habits que dans la figure précédente, Moïse, le genou droit à terre, délie des deux mains les lacets de sa sandale gauche. Sa tête, aux traits identiques à ceux de son double, porte un nimbe en relief en stuc doré avec des motifs décoratifs semblable à celui porté par la Vierge du Buisson. Elle est tournée vers le haut, le regard inspiré et concentré, troublé, abasourdi par le souffle de la présence divine. Moïse est, là encore, désigné par une inscription en majuscules rouges sur fond or, comme le Prophète Moïse, cette fois : Ο ΠΡΟΗΘΗC ΜΩCIC. Le bout de son *himation* ondoie horizontalement en arabesques de plis qui s'enflent avec l'exagération maniériste caractéristique de certaines peintures aux accents « baroques » expressionnistes de la fin du XII^e s. et de l'époque des Comnènes⁵. Ce dernier trait, ajouté à l'expression passionnée sur les visages aux yeux grands ouverts et aux ombres noires, ainsi qu'aux draperies agitées et à l'ampleur monumentale du dessin, permettent d'avancer, pour cette icône, une datation à la fin du XII^e s.

19 La double présence de Moïse, illustrant deux moments très

rapprochés du récit de l'*Exode*, est un trait plutôt archaïque pour la formule iconographique habituelle, pour le XII^e s., du Buisson Ardent. Elle nous ramène à des antécédents plus anciens, quand il s'agissait, vraisemblablement, de cycles narratifs. Déjà, au VI^e s., deux épisodes du récit de l'*Exode* – pas exactement les mêmes que dans l'icône de Jérusalem – sont gravés sur les branches de la Croix de Moïse du Sinaï⁶.

- 20 Dans les Octateuques du XI^e ou du XII^e s. (*Vaticanus Graecus* 746, fol. 157^{r7} ; *Vatopedi* 761⁸ ; l'Octateuque grec de Smyrne⁹, détruit en 1922) sont représentés effectivement les deux épisodes, superposés et dans des cadres séparés.
- 21 L'effigie de la Vierge n'apparaît pas toujours matériellement dans tous ces manuscrits du XII^e s., bien que le Buisson Ardent soit décrit et présenté déjà comme préfiguration de l'Incarnation et comme symbole de la Vierge et de sa virginité, par les Pères de l'Église du IV^e et du V^e s., puis du VIII^e et du IX^e s.¹⁰
- 22 Une icône du Sinaï, qu'on a datée du X^e-XI^e s., représente pour la première fois l'association directe et symbolique de la Vierge au Buisson Ardent. Elle y est accompagnée de sainte Catherine, nouvelle patronne du monastère, et du prophète Moïse, de taille plus petite, contemplant le miracle¹¹.
- 23 Une autre icône du Sinaï, plus récente, d'époque paléologue, d'après K. Weitzmann, représente le Buisson Ardent, habité en même temps par l'ange, suivant le récit de l'*Exode*, mais aussi par un buste de la Vierge, de taille sensiblement plus petite et sans le Christ. Ainsi, récit biblique et spéculations des Pères de l'Église sur les préfigurations de la Vierge se trouvent étroitement associés¹².
- 24 Vers la fin du XI^e s., dans l'Octateuque et la *Topographie Chrétienne* de Cos-mas Indicopleustès de Smyrne, le buste de la Vierge à l'enfant accompagnée d'une inscription, dans la partie supérieure du tableau, établit, dans l'iconographie narrative aussi, un rapport direct entre la Vierge et le Miracle du Buisson Ardent¹³.

- 25 L'association de la Vierge au Buisson Ardent est encore exprimée par des allusions et symbolismes iconographiques dans la Troisième Homélie de Jacques Kokkinobaphos du *Vaticanus Graecus* 1162, fol. 54^v, de la première moitié du XII^e s.¹⁴
- 26 De la fin du XI^e-début XII^e s. date aussi l'icône connue du Sinaï représentant la Vierge à l'enfant, trônante, entourée de personnages de l'Ancien et du Nouveau Testament, dont Moïse près du Buisson Ardent et désignant la Vierge au centre. L'allusion à la Vierge-Vatos est soulignée par l'inscription tirée de l'Exode (*Exode*, III, 3)¹⁵.
- 27 Notre icône de Jérusalem est parmi les premières représentations du thème où la Vierge apparaît dans le Buisson¹⁶. Elle est, en tout cas, la première où la Vierge tient la place principale et où sa figure atteint, par la taille et par la qualité, un développement aussi important.
- 28 Le visage de la Vierge, tout jeune, rond et rose, aux pommettes et aux lèvres rouges, dans les flammes rouge vif du Buisson, est d'un type assez particulier, bien qu'il présente des traits communs avec les autres visages, tous jeunes, de la composition.
- 29 Ce type de visage apparaît aussi dans une série d'icônes du Sinaï, signées par un peintre, Pétros, ou attribuées à ce dernier, et dont le style, sombre, un peu lourd, diffère, à d'autres égards, de la clarté monumentale et de la ligne noble et raffinée de l'icône de Jérusalem. Il s'agit d'abord du visage de la Vierge dans une icône où elle est debout, orante, entre Moïse et le Patriarche de Jérusalem Euthymios II, qui s'est retiré au Sinaï, y est mort et y fut enterré en 1224.
- 30 L'icône a dû être peinte au Sinaï peu après la mort du Patriarche et elle est, de ce fait, comme le pense Doula Mouriki, une des rares icônes au Sinaï datées autrement que par le style. Le peintre Pétros a dû venir au Sinaï de Jérusalem comme membre de la suite du Patriarche. Il y a laissé quatre icônes qui y forment un groupe à part¹⁷. Les

visages jeunes dans les autres icônes du peintre Pétros – visage de la Vierge du Buisson entre quatre saints moines du Sinaï ; visage de saint Procope, représenté seul en pied et en militaire – présentent tous le type particulier du visage de la Vierge dans l'icône du Buisson Ardent de Jérusalem.

- 31 Des traits si particuliers, rares en tout cas, se rencontrent donc dans cette icône qui date apparemment de la fin du siècle précédent et qui, « sinaïtique » par son iconographie, se trouve toujours au Patriarcat de Jérusalem.
- 32 Je pense que ce type de visage de la Vierge dans l'icône de Jérusalem ou des personnes jeunes dans les icônes du Sinaï du peintre Pétros, datant du premier quart du XIII^e s., remontent tous à une même tradition palestinienne et que l'icône du Buisson Ardent a bien pu être créée en milieu palestinien vers la fin du XII^e s.

Icône de saint Procope (fête le 8 juillet) (Fig. 2)

- 33 L'icône (hauteur 0,75 m ; largeur 0,60 m) est exposée dans la grande salle du Patriarcat, à Jérusalem. Selon la tradition, elle a été trouvée dans la grotte de Saint-Modeste à Deir Abou Tor, près des tombes de saint Procope et de saint Modeste, guérisseurs de bœufs. Peinte sur toile avec préparation en plâtre, tendue sur une planche en bois apprêtée exprès, détériorée et peu solide. Bon état de conservation de la surface peinte, sauf dans l'angle inférieur droit et sur certaines parties des bords, en particulier le bord inférieur, où elle est totalement détruite¹⁸.
- 34 Le saint est figuré à partir de la taille sur un fond or uni, dans un rectangle entouré sur les quatre côtés d'un cadre étroit orné de perles et de motifs décoratifs, et d'une bordure constituée de dix-sept petites scènes en miniature tirées de sa *Vita*. Frontal, archaïque et solennel, immobile, il porte sous sa chlamyde l'habit militaire : cotte de mailles, manches garnies de plaquettes de métal. Il tient une lance et une épée.

- 35 Les archanges Gabriel et Michel (?), désignés par des inscriptions, volent vers le saint à partir de segments de ciel aux angles supérieurs du rectangle. Ils tiennent une couronne de martyr sertie de pierreries et la posent sur la tête du saint, entourée d'un nimbe discret. Le nom du saint, O AΓΙOC ΠΡΟΚΟΠΙΟC, est inscrit en rouge dans deux cercles gravés sur le fond or. Des reflets d'or sur les vêtements et objets accentuent encore l'effet d'une œuvre d'orfèvrerie.
- 36 Les scènes, qui se déroulent en commençant par la bordure supérieure, suivent un ordre de gauche à droite (quatre scènes) ; elles continuent verticalement à droite (quatre scènes), puis à gauche (quatre scènes), pour finir à la bordure inférieure, de gauche à droite (cinq scènes). Les douze premières scènes sont plutôt tirées sélectivement d'un groupe de textes assez apparentés, la Seconde Légende du saint, selon la classification établie par H. Delehay. Les cinq dernières se rapportent plutôt au groupe de la Première Légende, plus ancienne, du IX^e s.¹⁹
- 37 Il existe, parmi ces scènes, des traits communs avec les légendes d'autres saints, qui ont abouti à un éventail de formules iconographiques passe-partout. Peu de scènes reproduisent des passages et épisodes plus personnalisés, comme, par exemple, la mère de Néanias, le futur saint Procope, dénonçant son fils comme chrétien, ou le supplice du feu sur l'autel ardent. D'ailleurs, les peintres se sont servis, dans la plupart des cas, de ces formules iconographiques polyvalentes et se sont contentés – pour individualiser les scènes – d'inscrire le nom de saint Procope, toutes les fois que ce dernier était représenté. Seule la dernière scène, à moitié détériorée, est intitulée différemment : Η ΚΗΜΗCΙC (la Dormition).
- 38 Saint Procope est le premier des célèbres martyrs de Palestine. Un document contemporain – par Eusèbe – donne des renseignements sur sa personne. Il est né à Aelia

(Jérusalem), où une église lui fut dédiée. Une autre église lui était dédiée à Scythopolis, où il a vécu. Une basilique a été élevée au v^e s. à Césarée, où il a subi le martyre en 303²⁰. Je pense qu'il est probable qu'une iconographie se rapportant à ce saint ait pu prendre naissance autour de ces lieux de culte.

39 Nous connaissons déjà une autre icône de saint Procope au Sinaï, œuvre du peintre Pétros, qui date du premier tiers du XIII^e s.²¹ Notre icône de Jérusalem, d'un style différent, doit aussi dater des débuts du siècle, si l'on en juge par la schématisation et par le type des traits, par le modelé serré et par la symétrie, par la recherche d'effets de préciosité d'une œuvre d'orfèvrerie où agissent aussi des influences des arts occidentaux déjà ressenties au Levant. On observera aussi le sens de l'espace et le mouvement plus libre dans les petites scènes, qui contraste avec la frontalité immobile et solennelle de la figure centrale. C'est un trait qui caractérise aussi une série d'icônes des débuts du XIII^e s. au Sinaï, qui comportent également une figure centrale encadrée de petites scènes narratives²².

40 L'image de saint Procope occupe le centre du volet de gauche d'un diptyque du Sinaï, dont le volet de droite représente une variante de la Vierge de Kykkos, portant l'enfant en costume oriental. Les deux icônes sont entourées d'une frise de saints personnages, parmi lesquels, sur l'icône de la Vierge et au centre de la bordure supérieure, la Vierge dans le Buisson Ardent. La composition du diptyque associe ainsi le lieu saint du Sinaï au grand martyr de Jérusalem, en soulignant les rapports étroits d'interdépendance entre les chrétientés de Palestine et le Sinaï.

41 Le diptyque a été attribué à un peintre influencé par des techniques et des manières vénitiennes, mais aussi par un milieu oriental ; on l'a daté du dernier quart du XIII^e s.²³

42 L'image de saint Procope *Perivolitis*, au centre du volet de gauche, bien que d'un modelé moins serré et d'effet plus pictural, est iconographiquement très proche, même dans

des détails, de la figure du saint dans l'icône de Jérusalem. Cette dernière, vénérée de longue date à Jérusalem, est probablement l'archétype recherché par K. Weitzmann et D. Mouriki pour l'icône du saint militaire Procope du diptyque du Sinai²⁴.

Icône du prophète Elie (fête le 20 juillet) (Fig. 3)

- 43 L'icône (hauteur 0,765 m ; largeur 0,550 m ; cadre rehaussé d'environ 0,04 m de large), de conservation médiocre, non nettoyée, est déposée dans la grande église du monastère du Prophète-Élie, entre Jérusalem et Bethléem. Tel était, du moins, son état, il y a environ un quart de siècle.
- 44 Le prophète, nimbé, est représenté accroupi dans un paysage rocheux et devant une grotte, nourri vraisemblablement par le corbeau, qu'on ne peut pas voir dans l'état actuel de l'icône. Il s'agit de la scène²⁵ la plus répandue, noyau d'un cycle du prophète Élie déjà constitué au XII^e-XIII^e s. Malgré la couche de suie et de poussière, on peut distinguer les traits finement dessinés du visage, le nez aquilin, allongé, des yeux noirs grands ouverts, au regard fixant l'infini, la robe aux amples plis épousant le relief d'un corps robuste. A mi-chemin entre la persistance des traditions de la peinture des Comnènes et le style paléologue en gestation, cette peinture me paraît très proche, par l'iconographie et par le style, des peintures du même sujet – cycle du prophète Elie – dans le *diakonicon* de l'église du Monastère de Moraca, au Monténégro, datant de 1260 environ²⁶. On peut dater notre icône, sous toute réserve, de la seconde moitié du XIII^e s. Un revêtement de feuilles d'argent au décor de motifs floraux stylisés est encore conservé sur les longs bords du cadre. Il peut dater du XIV^e s.²⁷

Icône de la Vierge à l'enfant / de saint Gérasimos et le lion (Fig. 4 et 5)

- 45 Icône bilatérale, portant d'un côté la Vierge à l'enfant, entourée de prophètes, couverte d'un revêtement en argent (hauteur 0,60 m ; largeur 0,45 m) ; de l'autre côté, l'icône de saint Gerasimos et le lion (Kalamon), dont la surface initiale est élargie sur les quatre côtés par une baguette de bois, large de 2,5 cm environ, pour correspondre aux dimensions du revêtement en argent ajouté au XVII^e s. et tel qu'il a été conçu pour l'autre face.
- 46 L'icône est conservée dans l'église des Saints-Constantin-et-Hélène, au Patriarcat grec orthodoxe de Jérusalem. Elle provient, selon la tradition, de la Laure de Saint-Gerasimos-et-de-Kalamon, dans le désert, près de Jéricho.
- 47 a) La Vierge *Hodigitria Dexiokratousa* (Fig. 4) portant le Christ enfant, est représentée à partir de la taille, occupant un rectangle au centre de l'icône. Douze prophètes – leurs noms sont inscrits à côté d'eux – dans des rinceaux de feuillage, portant chacun son symbole de l'Ancien Testament, occupent les bords des quatre côtés. Sur le fond, les inscriptions MP ΘY H MYPEΛAAIΩTHCA et IC XC.
- 48 Le revêtement couvre toute la surface, sauf les têtes et visages du Christ et de la Vierge, repeints presque en entier, dans le goût douceâtre néo-romantique des peintres d'icônes russes de dévotion au XIX^e s. Les mains de la Vierge, les mains et les pieds du Christ ne sont pas recouverts non plus. Moins restaurés que les visages, ils laissent entrevoir des traces d'un dessin ample aux valeurs picturales nuancées, propres à la peinture du XIII^e s. C'était aussi l'impression des restaurateurs qui avaient examiné l'icône il y a un quart de siècle. Il s'agit probablement de la reproduction d'un type d'icône miraculeuse de la Vierge, que possédait, à l'origine, le monastère de *Myrélaion* à Constantinople, dont il est question dans la *Vita* de saint André Salos²⁸.
- 49 Le moine grec Jean Phocas écrit, en 1177, qu'une image miraculeuse de la Vierge *Hodigitria*, portant le Christ enfant et très ressemblante à l'*Hodigitria* de Constantinople, se

trouvait au monastère de Saint-Gérasimos-et-de-Kalamon²⁹ ou, selon d'autres témoignages, de la Théotokos³⁰. On peut retenir l'hypothèse qu'il s'agit de l'ancienne icône de culte de la Laure ou d'une de ses copies à laquelle on a associé, sur l'autre face et à une époque ultérieure, l'image du nouveau saint patron du monastère.

- 50 Le revêtement de feuilles d'argent au repoussé est composé d'un rectangle central, dans lequel ont été aménagées des ouvertures suivant les contours des têtes, des mains et des pieds. Quatre feuilles d'argent forment la bordure du rectangle central, où sont disposées les douze figures en buste des prophètes précités, dans des rinceaux floraux entrelacés. Les motifs floraux naturalistes conduisent aux modes baroques répandues au XVII^e s.³¹ La forme erronée en grec ΔΑΒΙΤ pour ΔΑΥΪΔ = DAVID, me fait penser à une fabrication locale possible.
- 51 Mais les nimbes de la Vierge et du Christ, aux décors cloisonnés en filigrane, reproduisent des motifs et techniques en usage eau XIV^e-XV^e s. dans les arts de tradition byzantine et datent certainement de cette époque³².
- 52 b) L'icône de saint Gérasimos (fête le 4 mars) et du lion (Fig. 5) est peinte sur une préparation en plâtre, directement au revers de l'icône de la Vierge *Myrélaïotissa*, après y avoir ajouté, dès l'origine, deux baguettes de bois, larges de 2,2 cm environ, sur les bords supérieur et inférieur. Ceci, indépendamment du cadre aménagé, probablement au XVII^e s., pour l'ajuster aux dimensions du revêtement.
- 53 Sur un fond d'or uni, détérioré vers les deux angles supérieurs, le saint est assis sur un siège de forme vague. Nimbé, il porte une chlamyde rouge-brun et un *himation* bleu-mauve aux plis amples, au dessin géométrique, mais atténué par des lumières et des variations de tons chromatiques. Sa tête de vieillard, penchée, au regard concentré, au nez aquilin, à la barbe et aux cheveux blancs, finement dessinés et rehaussés de lumières blanches,

exprime un sentiment de profonde compassion. Il porte des pantoufles noires d'anachorète, assez pointues, seul élément d'influence gothique dans cette composition. De part et d'autre du nimbe, une inscription en rouge donnait le nom du saint : O ΑΓΙΟC ΓΕΡΑCΙΜ[OC O ΙΟΡΔΑΝΙΤ]ΗC. Il n'en reste que des traces minimales. Une inscription, de date plus récente, mais détériorée, elle aussi, répète le nom du saint.

54 A la droite du saint, le lion, ὁ κάλαμος, debout sur la queue et les deux pattes arrière repliées, présente ses pattes de devant au saint et tourne de l'autre côté sa tête aux traits un peu humanisés, pour dissimuler sa douleur. La patte avant gauche du lion repose sur le genou du saint qui, à l'aide d'un couteau, est en train de lui enlever une écharde de roseau.

55 La scène reproduit le noyau central ou le point de départ d'un cycle dédié au saint anachorète de Palestine³³, lieu où son iconographie a dû prendre naissance et qui reste lié à la fondation, au v^e s., des Grandes Laures du désert du Jourdain, et, notamment, de celles de Saint-Gérasimos-et-de-Kalamon (ou, antérieurement, de la Vierge).

56 À partir du xii^e s., nous connaissons quelques rares représentations de la figure isolée du saint. Mais au xiv^e s. – à Saint-Nicolas-Orphanos à Thessalonique, 1310-1320³⁴, ou dans l'église d'Ivanovo en Bulgarie, vers 1360³⁵ – des cycles comportant des épisodes de la *Vita* du saint, rédigée au vii^e s.³⁶ et à laquelle on a déjà ajouté le récit sur la guérison du lion et son apprivoisement, apparaissent déjà en dehors de Palestine.

57 Le thème du lion apprivoisé apparaît comme un lieu commun dans les *Vies* de certains saints anachorètes ou de personnages bibliques comme les prophètes David ou Daniel, saint Antoine, saint Zosime et d'autres. Il apparaît aussi dans la *Vie* de saint Jérôme, saint de l'Église d'Occident, également ermite en Palestine, dont le nom et l'existence se confondent avec ceux de saint Gérasimos. Il illustre la paix instaurée entre l'homme – Christ, le nouvel

Adam – les animaux et les forces de la nature, sous l'emprise des valeurs spirituelles du monachisme et des doctrines hésychastes³⁷.

- 58 Le thème de l'icône représente donc l'épisode central d'un cycle. Elle est contemporaine des cycles précités de la vie du saint, que nous connaissons en dehors de la Palestine, peut-être aussi de peintures dont il ne reste que des fragments infimes dans les ruines de l'ancienne église – de nos jours une crypte au sous-sol de l'église actuelle, du xix^e s. – du monastère de Saint-Gérasimos au désert du Jourdain.
- 59 La figure du saint, disposée de biais et de façon commode et naturelle, le modelé des chairs, des cheveux et de la barbe rehaussés de touches de lumières blanches, ainsi que des habits aux plis amples, sont des caractéristiques de la peinture du xiv^e s. Pour le dessin géométrique, mais ample, des formes qui s'estompent en des nuances chromatiques intenses, au dégradé sans contours rigides définis, pour le sentiment intérieur profond exprimé sur le visage penché du vieillard, nous pensons à une œuvre de l'époque des Paléologues, des premières décennies du siècle, exécutée certainement en Palestine mais, peut-être, par un artiste venant d'un foyer d'art plus actif et plus central. A noter le trait archaïque exprimé par le fond or neutre et uni, sur lequel les figures « naturelles » sont projetées, souvenir de la conception de caractère monumental de la période précédente.

L'icône du miracle de Chonae (Fig. 6)

- 60 L'icône est peinte sur une planche (hauteur 0,425 m, largeur 0,355 m), creusée au centre pour laisser les bords surélevés. Elle est exposée dans la salle du *Mikron Synodikon* du Patriarcat, à Jérusalem. Elle a été restaurée, puis présentée à l'Exposition « L'Art byzantin, Art Européen » à Athènes, en 1964 ; publiée dans le catalogue de l'Exposition, elle l'a été, depuis, à d'autres occasions³⁸.

- 61 Le miracle se déroule dans un paysage rocheux, une vallée semblable à un entonnoir étroit et profond, laissant, vers le bord supérieur de l'icône, peu de place à un espace d'horizon libre. Là, on voit cinq figures de « païens », dont une femme, de petite taille et maniant des pelles – éléments plutôt rares dans les formules iconographiques habituelles – qui essaient de dévier les eaux du fleuve pour inonder et détruire l'église à coupole dédiée à l'archange Michel et desservie par le saint moine Archippos, qui est figuré devant l'église, en bas et à droite³⁹.
- 62 L'archange Michel, figure majestueuse, au mouvement large et impétueux, occupe presque toute la moitié gauche de la surface. Il enfonce sa lance dans le rocher et y ouvre une brèche pour détourner le courant et épargner l'église. Une inscription en rouge précise les faits et le but de l'intervention de l'archange. Le fond or, les lumières or sur les vêtements rouge-brun et violet foncé ou sur les rochers et l'église, confèrent à l'œuvre un air de préciosité.
- 63 L'icône, qui doit dater du milieu du XIV^e s., ne possède pas de traits qui nous permettraient de nous prononcer sur son origine. De haute qualité par la composition et par la force d'expression manifestée, tant dans les mouvements des figures, que dans la crispation concentrée des visages, l'icône témoigne de l'application diverse et contradictoire des nouvelles règles pour rendre la perspective dans la peinture des Paléologues.
- 64 Il faut remarquer la persistance d'une hiérarchie des tailles des personnages, la grande disproportion entre la figure de l'archange et celle du moine Archippos, ramassé, à genoux, qui se situent pourtant, tous les deux, sur le même plan dans l'espace. Les personnages, les constructions ou les paysages sont rendus en appliquant des règles « justes » pour la perspective, qu'on découvre peu à peu, par un contact renouvelé avec l'Antiquité, mais séparément et isolés les uns des autres, afin d'atteindre à plus de vérité. Dans les

compositions continuent à fonctionner des règles et des conceptions de hiérarchisation d'une époque révolue et qui, justement, sont en contradiction avec l'effort entrepris pour redécouvrir cette « vérité » de l'espace pictural.

Icône du Baptême du Christ (Fig. 7)

- 65 L'icône mesure 0,505 m de hauteur et 0,370 m de largeur, y compris un cadre en bois, formé de quatre planchettes. La peinture de la couche actuelle déborde sur le cadre qui entoure la planche centrale d'origine. L'icône se trouvait dans la chapelle de Sainte-Thècle (n° 43), au Patriarcat grec orthodoxe à Jérusalem. Elle a été restaurée et présentée à l'Exposition « L'Art byzantin, Art européen » à Athènes en 1964⁴⁰. Elle était à Jérusalem au moins jusqu'à cette date, mais, depuis, les informations sur son sort sont peu sûres et contradictoires⁴¹.
- 66 Elle est peinte sur une préparation en stuc, directement sur la planche de bois fragile et peu solide. La couche de peinture est assez bien conservée.
- 67 Le Christ, nu et d'une anatomie délibérément vague, se tourne un peu vers la droite, vers Jean Baptiste, de plus petite taille. Celui-ci, qui vient d'un pas précipité sur la berge du fleuve, pose sa main sur la tête du Christ, qui est censé être dans l'eau jusqu'au cou. La colombe du Saint-Esprit descend sur le Christ dans un rayon de lumière sortant d'un segment de ciel, au centre, en haut de l'icône. Dans l'eau, à droite et à gauche du Christ et au milieu de poissons, les personnifications de la Mer et du Jourdain, reprennent des traditions hellénistiques. A sa droite, sur la berge et sur fond de rochers, trois anges, l'un derrière l'autre, celui du premier plan étant le plus grand, témoignent du souci du peintre d'appliquer certaines conceptions et conventions pour rendre la perspective dans l'espace.
- 68 Les rives rocheuses du fleuve, schématisées à l'extrême, rochers traditionnels aux contours bizarrement découpés

sont là, académiques et irréels, simplement pour servir de référence et situer l'action.

- 69 Peinture soignée pour les figures élancées, mais manquant de souplesse, elle apparaît sévère et sobre dans sa composition dépouillée. Des conventions schématiques archaïques y persistent à côté du souci manifeste de rendre la perspective et à côté de l'adaptation au goût du jour par la réintroduction des personnifications hellénistiques. On peut la dater du XIV^e s., sans en préciser davantage la période ou la provenance.

Icône des trois Hiérarques (fête commune des trois saints le 30 janvier) (Fig. 8)

- 70 L'icône, qui mesure 0,370 m de haut et 0,285 m de large, est creusée au centre pour laisser des bords surélevés, larges de 0,025 m environ. Nettoyée et restaurée, elle est en bon état de conservation. Elle se trouve dans le *Catholicon* du Monastère de Saint-Sabbas dans le désert de Judée.
- 71 Sur un fond or uni qui déborde pour couvrir les bords, les trois Pères de l'Église se tiennent debout en position frontale et solennelle. Cette frontalité est nuancée par la position un peu en retrait, visible surtout près du bord inférieur, de la figure du centre, saint Jean Chrysostome, par rapport à la figure de saint Grégoire le Théologien, à sa droite, et de saint Basile le Grand à sa gauche. Ainsi est obtenue une dimension de profondeur et les têtes des trois évêques sont à la même hauteur vers le haut de l'icône, selon le principe d'isocéphalie correspondant à l'égalité qui leur a été reconnue, à l'initiative présumée de l'évêque d'Euchaïtès, Jean Mauropous, et par l'instauration, vers la fin du XI^e s. (en 1082), d'une fête commune aux trois saints⁴².
- 72 C'est à cette époque qu'a dû débuter la représentation commune des trois saints, dont nous connaissons des exemples à partir des XII^e et XIII^e s.⁴³
- 73 Le caractère solennel et officiel du sujet, la position frontale

archaïque, accentuée par la raideur des lourds vêtements sacerdotaux, donnent l'impression d'une surface peinte plate, sans nuance ni jeu de profondeur. Le caractère de préciosité est souligné par le fond or qui déborde sur le cadre, par la délicatesse avec laquelle sont traitées les têtes discrètement nimbées ainsi que les mains des saints, qui semblent apparaître dans le vide laissé par des découpages dans un revêtement d'argent doré. Le modelé des chairs aux touches de lumières extrêmement fines sur un fond sobre permet de dater cette icône de la seconde moitié du XIV^e s.

- 74 Les noms des trois saints sont inscrits en rouge sur le fond d'or, celui de saint Jean Chrysostome étant effacé.

- 75 L'étude de ce nombre restreint d'icônes du XII^e-XIII^e s., se trouvant dans l'aire du Patriarcat de Jérusalem, plaide en faveur d'une étroite interdépendance, dans un espace administrativement unifié, entre le Patriarcat et le Sinaï, dans le domaine de la création artistique, mais aussi de l'iconographie. Ces rapports étroits, qui ont été favorisés par la réaffirmation de la présence active des arts de tradition byzantine au XII^e s. dans les États latins du Levant et par des ouvertures politiques et culturelles de l'Empire byzantin au Proche-Orient à cette époque, ont également permis la reprise des contacts avec Constantinople, mais aussi des contacts nouveaux avec les arts d'Europe Occidentale. Ces contacts renouvelés n'ont pas porté ombrage à la production artistique à l'échelon local, mais, au contraire, ils ont permis de continuer à cultiver les traditions locales et de créer des œuvres de haute qualité.

- 76 Durant le XIV^e s., les contacts avec Constantinople, berceau de l'art des Paléologues, n'ont pratiquement presque jamais été interrompus. Mais, comme les œuvres – et ceci est valable pour toutes les tendances – circulent dans un domaine très vaste et que nous n'avons pas de renseignements sur des ateliers palestiniens, je ne suis pas

certain de leur provenance, d'autant qu'elles reflètent toutes, ou presque, des orientations esthétiques à la mode, très voisines dans toutes les régions et tous les milieux de tradition byzantine. Si, pour une icône, celle de saint Gerasimos, nous pouvons affirmer qu'elle fut produite sur place, c'est seulement en raison des conjonctures locales et de son iconographie, et nullement en raison des caractéristiques propres à une production artistique locale.

Pl. I



Fig. 1. Icône du Buisson Ardent. Grande salle du Patriarcat grec orthodoxe, Jérusalem. Fin du XII^e s.

Pl. II



Fig. 2. Icône de saint Procope. Grande salle du Patriarcat grec orthodoxe, Jérusalem. Début du XIII^e s.

Pl. III



Fig. 3. Icône du prophète Élie nourri par le corbeau (?).
Église du Monastère du Prophète-Élie, entre Jérusalem et
Bethléem. Seconde moitié du XIII^e s.

Pl. IV



Fig. 4. Icône bilatérale : Face avec la Vierge à l'enfant *Myrélaïotissa*. Église des Saints-Constantin-et-Hélène. Patriarcat grec orthodoxe, Jérusalem. XIII^e s. (?), XIX^e s.
Revêtement : XIV^e-XV^e s. ; XVII^e s.

Pl. V



Fig. 5. Icône bilatérale : Face avec saint Gerasimos du Jourdain et le lion. Église des Saints-Constantin-et-Hélène. Patriarcat grec orthodoxe. Jérusalem. Milieu du XIV^e s.

Pl. VI



Fig. 6. Icône du Miracle de Chonae. Salle du *Mikron Synodikon*. Patriarcat grec orthodoxe, Jérusalem. Milieu du XIV^e s.

Pl. VII



Fig. 7. Icône du Baptême du Christ. Jadis à la Chapelle de Sainte-Thècle. Patriarcat grec orthodoxe, Jérusalem. XIV^e s.

Pl. VIII



Fig. 8. Icône des trois Hiérarques. *Catholicon*, monastère de Saint-Sabbas, Judée. Seconde moitié du XIV^e s.

Notes

1. K. AMANTOS, *Σύντομος Ἱστορία τῆς Ἱερᾶς Μονῆς τοῦ Σινᾶ* Thessalonique 1953 (Ἑλληνικιά, Παράρτημα 3), p. 42-43 ; R.-J. LILIE, *Byzanz und die Kreuzfahrerstaaten. Studien zur Politik des byzantinischen Reiches gegenüber den Staaten der Kreuzfahrer in Syrien und Palästina bis zum vierten Kreuzzug (1096-1204)*, Munich 1981 (Ποικίλα Βυζαντινὰ 1), p. 168-211 ; voir aussi S. VAILHE, Les Laures de St. Gerasimos et de Calamon, *ÉO* 2, 1898-1899, p. 106-119 et, en

particulier, p. 117.

2. P. HUBER, *Die Kunstschatze der Heiligen Berge*, Pattloch 1987, p. 184 s., pl. 23, 146; Th. Ch. ALIPRANTIS, *Moses auf dem Berge Sinai. Die Ikonographie der Berufung des Moses und des Empfangs der Gesetzestafeln*, Munich 1986 (Tuduv-Studien, Reihe Kunstgeschichte 20) ; ID., *Ὁ Μωϋσῆς ἐπὶ τοῦ ὄρους Σινᾶ. Ἐικονογραφία τῆς Κλήσεως τοῦ Μωϋσέως καὶ τῆς παραλαβῆς τοῦ Νόμου*, Thessalonique 1991, p. 31-32 ; D. MOURIKI, Εἰκόνες ἀπὸ τὸν 12^ο ὡς τὸν 15^ο αἰῶνα, *Σινᾶ. Οἱ θησαυροὶ τῆς Ἱ. Μονῆς Ἀγίας Αἰκατερίνης*, Athènes 1990, p. 101, 103 s., se réfère à cette icône, en la classant avec réserve dans le groupe d'icônes dites « des Croisés », opinion que je ne partage pas.

3. *Exode*, III, 3 : Εἶπε δὲ Μωϋσῆς : παρελθὼν ὄψομαι τὸ ὄραμα [τὸ μέγα] τοῦτο.

4. *Exode*, III, 5 : Ἄγγελος Κυρίου ἐν πυρὶ φλογός, λύσαι τὸ ὑπόδημα ἐκ τῶν ποδῶν σου.

5. K. WEITZMANN, Eine spätkommenische Verkündigungssikone des Sinai und die zweite byzantinische Welle des 12. Jahrhunderts, *Festschrift Herbert von Einem*, Berlin 1965 (= *Studies in the Arts at Sinai*, Princeton 1982, étude n° x, p. 271-283, fig. 69, 71^{1, 2}).

6. K. WEITZMANN, I. ŠEVČENKO, The Moses Cross at Sinai, *DOP* 17, 1963, p. 385-398, particulièrement p. 386, fig. 1, 3, 4 (= *Arts at Sinai*, [citée note précédente], étude n° IV, p. 81-94, [82]).

7. *Ibid.*, fig. 5.

8. K. WEITZMANN, The Psalter *Vatopedi* 761. Its place in the Aristocratie Psalter Recension, *Journal of the Walters Art Gallery* 10, 1947, p. 33, fig. 18.

9. D. C. HESSELING, *Miniatures de l'Octateuque grec de Smyrne*, Leyde 1909, pl. 51, n° 156.

10. D. MOURIKI, Αἱ βιβλικαὶ προεικονίσεις τῆς Παναγίας εἰς τὸν τροῦλλον τῆς Περιβλέπτου τοῦ Μυστρᾶ, *ΑΔ* 25, 1970, Athènes 1971, p. 217-251, fig. 221-224 (p. 221, références à des textes de Cyrille d'Alexandrie, Grégoire de Nysse, André de Crète, Jean Damascène : PG 76, col. 1128C-1129A ; 96, col. 649B ; 97, col. 868C, 880C).

11. K. WEITZMANN, Loca sancta and the representational arts of Palestine, *DOP* 28, 1974, fig. 51, p. 33-55 (= *Arts at Sinai*, étude n° II, p. 19-41) ; ALIPRANTIS, *Ὁ Μωϋσῆς ἐπὶ τοῦ ὄρους Σινᾶ* (citée *supra* n. 2), p. 31, fig. 45.

12. WEITZMANN, *Loca sancta* (citée note précédente), p. 53, fig. 50.

13. J. STRZYGOWSKI, *Der Bilderkreis des griechischen Physiologus*, des

Kosmas Indicopleustes und Oktateuch nach Handschriften der Bibliothek zu Smyrna, Leipzig 1899 (Byzantinisches Archiv 2), p. 58, pl. XXIX ; MOURIKI, *Αἱ βιβλικάι προεικονίσεις* (cité *supra* n. 10), p. 222 ; ALIPRANTIS, *Ὁ Μωϋσῆς ἐπὶ τοῦ ὄρους Σινᾶ*, p. 31, fig. 19.

14. C. STORNATOLO, *Miniature delle Omilie di Giacomo Monaco* (Cod. Vat. gr. 1162) *e dell' Evangelario greco Urbinata* (Cod. Vatic. Urb. gr. 2), Rome 1910 (Codices Vaticani Selecti, Series Minor 1), p. 11, pi. 21 ; MOURIKI, *Αἱ βιβλικάι προεικονίσεις*, p. 222.

15. *Ibid.*, p. 223 ; G. et M. SÔTIRIOU, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ*, Athènes 1956-1958, vol. I (planches), fig. 54 ; vol. II (textes), p. 73-75 ; MOURIKI, *Εἰκόνες ἀπὸ τοῦ 12^ο ὡς τοῦ 15^ο αἰῶνα* (cité *supra* n. 2), p. 105, fig. 19.

16. ALIPRANTIS, *Ὁ Μωϋσῆς ἐπὶ τοῦ ὄρους Σινᾶ*, p. 31-32, fig. 21.

17. d. MOURIKI, Four thirteenth-century Sinai icons by the painter Peter, *Studenica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Belgrade 1988, (Colloques scientifiques de l'Académie Serbe des Sciences et des Arts 41 [Sciences Historiques 2]), p. 331-347, fig. 1, 2, 5, 6, 7, 8 ; EAD., *Εἰκόνες ἀπὸ τοῦ 12^ο ὡς τοῦ 15^ο αἰῶνα*, p. 101-125 et, en particulier, p. 113 ; fig. 45, 47, 48.

18. À ma connaissance, l'icône n'est pas publiée.

19. H. DELEHAYE, *Légendes grecques des saints militaires*, Paris 1909, p. 77-89, 214-227, 228-233 ; ID., *Synaxarium ecclesiae constantinopolitanae*, Bruxelles 1902, col. 805-808 ; A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, *Ἀνάλεκτα Ἱερουσολυμικῆς σταχυολογίας*, 5, Saint-Pétersbourg 1888 (réimpr. Bruxelles 1963), p. 1-27 pour le manuscrit *Vatopedi* 795 (X^e siècle), f. 195^v-207^r.

20. DELEHAYE, *Légendes grecques* (cité note précédente), p. 77-89 ; K. WEITZMANN, The Icon Painting in the Crusader Kingdom, *DOP* 20, 1966, p. 51-89 et en particulier p. 67 (= *Arts at Sinai*, étude n° XII, p. 325-357, [342]).

21. MOURIKI, *Εἰκόνες ἀπὸ τοῦ 12^ο ὡς τοῦ 15^ο αἰῶνα*, p. 115-116, fig. 51 (saint Nicolas), 52 (saint Jean Baptiste) et 53 (saint Pantéléèmôn).

22. WEITZMANN, *The Icon Painting* (cité *supra* n. 20), p. 66-69 (340-343), fig. 33, 34 et 35-40 ; MOURIKI, *Εἰκόνες ἀπὸ τοῦ 12^ο ὡς τοῦ 15^ο αἰῶνα*, p. 119-120, fig. 65 ; SÔTIRIOU, *Εἰκόνες τῆς Μονῆς Σινᾶ* (cité *supra* n. 15), I, fig. 188-190 ; II, p. 171-173.

23. WEITZMANN, *The Icon Painting*, p. 67 (341).

24. DENYS DE FOURNA, *Manuel d'iconographie chrétienne*, éd. A. PAPADOPOULOS-KERA-MEUS, Saint-Pétersbourg 1909, p. 64.

25. L. RÉAU, *L'iconographie du prophète Élie. Élie le prophète*, Bruges 1956 (Études carmé-litaines).
26. A. SKOVRAN-VUKČEVIĆ, Freske XIII veka u manastiru Moraci, *ZRVI* 5, 1958 p. 149-172 ; S. PETKOVIĆ, *Moraca*, Belgrade 1986, p. 23-40, 145-149, fig. 5, 6, 7-12.
27. Voir A. GRABAR, *Les revêtements en or et en argent des icônes byzantines du Moyen Age*, Venise 1975 (Bibliothèque de l'Institut hellénique d'Études byzantines et post-byzantines).
28. PG 111, col. 721A. R. JANIN, *La géographie ecclésiastique de l'Empire byzantin*. 3, *Les églises et les monastères*, Paris 1969², p. 351-354.
29. VAILHE, *Les Laures de St. Gerasimos et de Calamon* (cité *supra* n. 1), p. 114.
30. *Ibid.*, p. 110. A. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, 'Ανάλεκτα 'Ιεροσολομιτικῆς Σταχνολογίας (cité *supra* n. 19), vol. 2, p. 712.
31. Des motifs très ressemblants et dans une disposition analogue sur une reliure d'Évangile de 1657 de Mihail Trebinjéa, au monastère Savina du Monténégro ; voir D. MEDAKOVIĆ, *Manastir Savina, Velika Crkva, Riznica*, Belgrade 1978, fig. 87.
32. GRABAR, *Les revêtements en or et argent* (cité *supra* n. 27), répert. 32, fig. 68-70 (petites icônes, « ninia » de Vatopédi) ; répert. 33, fig. 71, (icône de saint Jean le Théologien, Lavra, Athos) ; répert. 39, fig. 84 (icône de la Vierge à l'enfant) ; fig. 88-97 (Moscou, galerie Trétjakov et Oružejnaja Palata).
33. PAPADOPOULOS-KERAMEUS, 'Ανάλεκτα 'Ιεροσολυμιτικῆς Σταχνολογίας, 4, Saint-Pétersbourg 1897, p. 117, 175-184 ; H. GRÉGOIRE, La Vie anonyme de StGérasimos, *BZ* 13, 1904, p. 114-135 ; *Morceaux choisis du Pré spirituel de Jean Moschos*, éd. D. C. HESSELING, Paris 1931 (Collection de l'Institut Néo-Hellénique de l'Université de Paris 9), p. 84-91.
34. A. XYNGOPOULOS, *Oi τοιχογραφίες τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ Θεσσαλονίκης*, Athènes 1964, p. 33-35 ; A. TSITOURIDOU, Ὁ ζωγραφικὸς διάκοσμος τοῦ Ἀγίου Νικολάου Ὁρφανοῦ στὴ Θεσσαλονίκη, Thessalonique 1986 (Κέντρο Βυζαντινῶν Ἐρευνῶν, Βυζαντινὰ Μνημεῖα 6), p. 176-179, pl. 70, 71, 72.
35. . BAKALOVA, Scènes from the Life of S. Gerasimus of Jourdan in Ivanovo (A pictorial interpeation of the idea of restoring harmony between man and the World of Nature), *Zbornik za likovne umetnosti* 21, Novi Sad 1985, p. 105-122, 23 figures.

36. EAN MOSCHOS, *Αειμωνάριον*, éd. H.-J. ROUET DE JOURNEL, *Le Pré Spirituel*, Paris 1946 (SC 12), chap. 107, p. 154-157 ; PG 87, 3, col. 2965-2969 ; S. TOMEKOVIĆ, Note sur saint Gerasime dans l'art byzantin, *Zbornik z.a likovne umetnosti* 21, Novi Sad 1985, p. 277-285, 4 figures.

37. BAKALOVA, *Scenes from the Life* (cité *supra* n. 35).

38. Catalogue *L'Art byzantin, Art européen*, Athènes 1964, n° 723, p. 523 (addenda) ; M. CHATZDAKIS, A. GRABAR, *La peinture byzantine et du Haut Moyen Age*, Paris 1965, fig. 56 ; K. WEITZMANN, M. CHATZIDAKIS, K. MIJATEV, S. RADOJČIĆ, *Icônes. Sinai, Grèce, Bulgarie, Yougoslavie*, Paris 1966, p. XXXIII, pl. 69, notice 69 p. LXXXIV ; K. WEITZMANN, M. CHATZIDAKIS, S. RADOJČIĆ, *Ikone*, Belgrade 1986, p. 61-136 (63-84), p. 78, fig. p. 106, notice p. 226.

39. A. XYNGOPOULOS, Τὸ ἐν Χώναις θαῦμα τοῦ Ἀρχαγγέλου Μιχαήλ (Μία παλαιολόγειος εἰκόνα μὲ ψευδῇ ὑπογραφῇ), *Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας* Série 4, t. α, 1959, Athènes 1960, p. 26-39 ; pl. 7, fig. 1-4 ; S. KOUKIARIS, *Τὰ Οαύματα-Ἐμφανίσεις τῶν Ἀγγέλων καὶ Ἀρχαγγέλων στὴ βυζαντινὴ τέχνη τῶν Βαλκανίων*, Athènes-Jannina 1989, p. 163-170, p. 168 n. 9 ; S. GABELIĆ, Cetiri freske iz ciklusa archandjela Mihaila u Lesnovu, *Zograf* 7, 1977, p. 58-64 ; ID., *Cycles of the Archangels in Byzantine Art* (en serbe, avec résumé en anglais), Belgrade 1991.

40. *L'Art byzantin, Art européen* (cité *supra* n. 38), n° 178, p. 243-244 (aucune publication n'y est indiquée).

41. WEITZMANN - CHATZIDAKIS - MIJATEV - RADOJČIĆ, *Icônes. Sinai, Grèce, Bulgarie, Yougoslavie* (cité *supra* n. 38), p. XXXV, pl. 81, notice 81 p. LXXXVI.

42. A. KARPOZILOS, *Συμβολὴ στὴ μελέτη τοῦ Βίου καὶ τοῦ ἔργου τοῦ Ἰωάννη Μαυρόποδος*, Jannina 1982 (Ἐπετηρὶς τῆς Φιλοσοφικῆς Σχολῆς τοῦ Πανεπιστημίου Ἰωαννίνων, Παράρτημα 18), p. 162-166.

43. N. V. DRANDAKIS, *Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν*, Jannina 1969, p. 13-14 s., pl. 9, 10, 11 ; A. PALIOURAS, *Ἡ ὑπέρβαση τοῦ Ἐφήμερου μέσα ἀπὸ τὴν Εἰκονογραφία τῶν Τριῶν Ἱεραρχῶν* (résumé en français : La transcendance de l'Éphémère à travers l'iconographie des Trois Hiérarques), Jannina 1992 ; voir l'icône des Trois Hiérarques du XIII^e s., au Musée de Tirana, en provenance de Vlorë en Albanie ; G. et K. GIAKOURIS, *Ὁρθόδοξα Μνημεῖα στὴ Βόρειο Ἠπειρο. Πρώτη προσέγγιση-καταγραφή*, Jannina 1994, fig. 268.

Auteur

Miltos Garidis

Université de Jannina

© Éditions de la Sorbonne, 1998

Conditions d'utilisation : <http://www.openedition.org/6540>

Référence électronique du chapitre

GARIDIS, Miltos. *Icônes du XIII^e et du XIV^e siècle dans l'aire du Patriarcat de Jérusalem* In : EYΨYXIA. *Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 1998 (généré le 25 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/4275>>. ISBN : 9782859448301. DOI : 10.4000/books.psorbonne.4275.

Référence électronique du livre

. EYΨYXIA. *Mélanges offerts à Hélène Ahrweiler*. Nouvelle édition [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 1998 (généré le 25 mai 2019). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/4251>>. ISBN : 9782859448301. DOI : 10.4000/books.psorbonne.4251. Compatible avec Zotero