

Vieux clichés et nouveaux mythes : Constantinople, les icônes et la Méditerranée

Old clichés and new myths: Constantinople, icons, and the Mediterranean

Alte Klischees und neue Mythen : Konstantinopel, die Ikonen und das Mittelmeer

Vecchi clichés e nuovi miti : Costantinopoli, le icone e il Mediterraneo

Viejos tópicos y nuevos mitos : Constantinopla, los iconos y el mediterráneo

Michele Bacci

Traducteur : Renaud Temperini



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/158>

DOI : [10.4000/perspective.158](https://doi.org/10.4000/perspective.158)

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 347-364

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Michele Bacci, « Vieux clichés et nouveaux mythes : Constantinople, les icônes et la Méditerranée », *Perspective* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 23 avril 2018. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/158> ; DOI : [10.4000/perspective.158](https://doi.org/10.4000/perspective.158)

Vieux clichés et nouveaux mythes : Constantinople, les icônes et la Méditerranée

Michele Bacci

Au début des années 1990, les études relatives à l'art byzantin se sont multipliées considérablement. À cette période, le regain d'intérêt pour cette aire chrono-culturelle, qui intervenait en particulier aux États-Unis grâce à la fois à la création d'un grand nombre de postes d'enseignement dans cette matière, à la présence d'éminents spécialistes comme Ernst Kitzinger et Kurt Weitzmann, et au rôle de véritable pôle d'attraction joué par le Dumbarton Oaks Center for Byzantine Studies de Washington, avait en effet permis à l'histoire de l'art byzantin d'acquérir une place de premier plan au sein des études d'histoire de l'art, et plus particulièrement de celles sur le Moyen Âge. Il était de plus en plus manifeste que l'analyse des expressions figuratives dans le monde byzantin (toujours plus mises en avant que la décoration ou l'architecture) requérait, plus que tout autre champ, une approche méthodologique libérée de l'insistance traditionnelle sur les aspects purement stylistiques, et que même l'analyse iconographique et iconologique se révélait insuffisante pour comprendre en profondeur la signification des images, surtout religieuses, du christianisme oriental.

À la fin des années 1970 et au cours des années 1980, l'enrichissement des connaissances sur les icônes et sur les programmes figuratifs ecclésiastiques des périodes byzantines moyenne (843-1204) et tardive (1204-1453) a conduit les chercheurs à aborder des thèmes qui n'avaient jusqu'alors pas été pris en considération de manière aussi systématique. La publication d'œuvres auparavant ignorées ou mal reproduites, comme les icônes du Sinaï et de Chypre, la constitution d'une documentation analytique sur les programmes figuratifs conservés en Grèce, en Yougoslavie, en Bulgarie, en Italie méridionale et en Asie Mineure, ainsi que la rédaction de catalogues approfondis sur les manuscrits enluminés conservés à Venise,

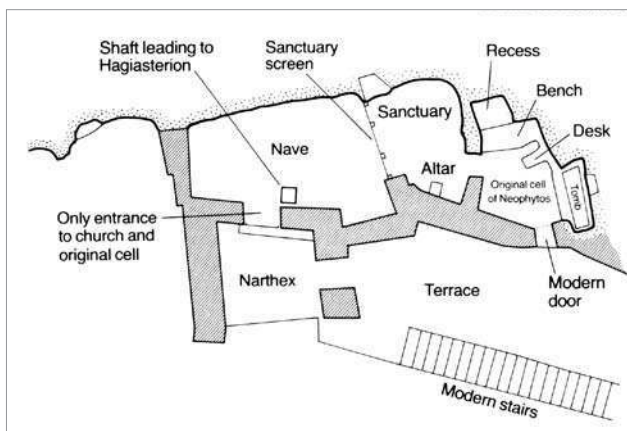
Michele Bacci est professeur ordinaire d'histoire de l'art du Moyen Âge à l'université de Fribourg (Suisse). Ses recherches portent sur les différentes formes de construction, de perception et de mise en scène des images, des objets et des lieux sacrés dans les traditions religieuses médiévales d'Occident, de Byzance et du monde méditerranéen.

à Athènes ou sur le mont Athos, ont contribué sensiblement à élargir le champ d'investigation ouvert aux byzantinistes et ont imposé la nécessité de formuler de nouveaux cadres théoriques. Dans les pages qui suivent, nous essayerons d'esquisser quelques réflexions sur les développements des recherches sur l'art byzantin menées ces vingt dernières années, en mettant l'accent sur quelques thèmes privilégiés par les études, notamment le rôle de Constantinople, l'icône comme genre pictural et les interactions artistiques de Byzance avec d'autres cultures.

Dans le domaine de la décoration monumentale, s'est dessinée à partir de la seconde moitié du XX^e siècle une tendance à se détacher d'une analyse portée exclusivement sur des qualités formelles, comme celle qui domine dans l'ouvrage de référence d'Otto Demus sur la décoration byzantine en mosaïque (DEMUS, 1948). Cet ouvrage se distingue pourtant par quelques observations pionnières sur le rapport entre figuration et espace, que John Sherman a exploitées par la suite dans un tout autre contexte, au sein de son ouvrage *Only Connect* (SHERMAN, 1992). Le travail de Christopher Walter sur la relation entre l'art et le rite au sein de l'Église byzantine (WALTER, 1982), quant à lui, offre une clé de lecture indiscutablement novatrice, qui met en exergue la nécessité d'interpréter les programmes décoratifs en liaison étroite avec le contexte rituel qui les accueillait, et avec les célébrations auxquelles ils étaient associés. En Allemagne, une forte impulsion en ce sens a été donnée, plus tôt encore, par les recherches – à vrai dire assez isolées – de Demetrios Pallas, auteur d'un livre fondamental sur les formes de représentations et de réception des cycles de la Passion (PALLAS, 1965), qui suscita dès le début des années 1980 les travaux de Hans Belting sur l'*Imago Pietatis* (BELTING, 1981).

La valorisation croissante du rapport entre figuration et rite s'inscrit certainement dans le cadre de la « redécouverte du contexte » qui caractérise de manière générale les investigations en histoire de l'art à la fin des années 1970 et dans les années 1980, mais la spécificité de la figuration byzantine, en sa qualité d'art essentiellement religieux, fait que l'on accorda dès cette période une attention particulière à des thèmes comme la liturgie ou les manifestations dévotionnelles, sur lesquels, en général, d'autres champs de la recherche mettaient moins l'accent. Les études de Robin Cormack se situent dans cette lignée. Dans *Writing in Gold* (CORMACK, 1985), et en particulier dans son analyse du programme de l'Enkleistra de Saint-Néophyte à Paphos, l'auteur met en garde contre une lecture trop mécanique de la décoration monumentale, conçue comme une sorte de scénographie liturgique. Il s'agit selon lui plutôt d'analyser le rôle joué par le commanditaire et inspirateur

du programme (en l'occurrence le moine chypriote Néophyte) par sa formation culturelle, par ses intentions, par ses inclinations dévotionnelles particulières et dans son interaction constructive avec les artistes, mais aussi de lire les choix iconographiques et compositionnels comme des stratégies de communication visant un public dont l'interprète moderne doit reconstituer, ne serait-ce que dans ses grandes lignes, la physionomie (fig. 1).



1. Plan de l'Enkleistra de Saint-Néophyte, Paphos [CORMACK, 1985, p. 221].

De nouveaux cadres pour l'étude des icônes

Dans ce contexte, le laboratoire le plus débordant d'idées fut constitué par les études de plus en plus nombreuses sur la peinture d'icônes. Une forte impulsion en ce sens fut sans conteste donnée par les campagnes photographiques menées au monastère Sainte-Catherine du mont Sinaï dans les années 1950 et 1960, organisées par les universités du Michigan, de Princeton et d'Alexandrie sous la direction de Kurt Weitzmann à la suite d'une première publication due à Maria et Georgios Sotiriou (SOTIRIOU, SOTIRIOU, 1956-1958). Ces campagnes avaient pour objectif la constitution d'un catalogue complet des icônes, dont ne fut publié, en 1976, que le premier volume, consacré aux œuvres les plus anciennes, datables entre le VI^e et le X^e siècle (WEITZMANN, 1976). Weitzmann, qui jusqu'alors s'était surtout intéressé à la miniature et aux arts décoratifs, avait auparavant publié quelques articles importants (rassemblés plus tard dans WEITZMANN, 1982) sur un groupe d'icônes remontant aux XII^e et XIII^e siècles, et caractérisées par des éléments stylistiques qui apparaissaient alors en contradiction avec les catégories taxonomiques traditionnelles de l'histoire de l'art. À mi-chemin entre références à Byzance et stylèmes occidentaux (alternative-ment perçus comme français, vénitiens, toscans, voire anglais), ces éléments suggéraient la paternité d'artistes de culture « latine » actifs en Méditerranée orientale ; on a formulé à leur propos l'expression, violemment critiquée par la suite, d'« art des Croisés ».

Il reste difficile de savoir si l'intérêt de Weitzmann pour ce domaine inexploré, qui se manifeste à travers toute une série de contributions publiées dans les années 1980, a retardé ou relégué au second plan le projet de catalogue des icônes du Sinaï, jamais réellement mené à terme. Un tournant est sans aucun doute marqué par la publication, sous les auspices de la communauté du Sinaï, d'un volume collectif agrémenté d'excellentes illustrations en couleurs (MANAPHÈS, 1990) et contenant une section abondante consacrée aux icônes datables entre le VI^e siècle et l'époque post-byzantine, confiée aux chercheurs grecs Georgios Galavaris (ancien élève de Weitzmann à Princeton), Doula Mouriki, Nikolaos Drandakis et Manolis Borboudakis (fig. 2). Les moines du Sinaï s'inscrivaient par ce projet dans la continuité d'initiatives analogues entreprises par d'autres monastères grecs orthodoxes antiques, par exemple celui de Saint-Jean-l'Évangéliste à Patmos, qui, quelques années plus tôt, avait publié ses trésors dans un élégant volume paru chez le même éditeur, l'Ekdotiki Athinon (KOMINIS, 1988), onze ans après le premier catalogue de ses icônes réalisé par Manolis Chatzidakis (CHATZIDAKIS, 1977). Le modèle de ces publications était assurément le catalogue monumental des icônes post-byzantines conservées en l'église San Giorgio dei Greci, à Venise, par Chatzidakis également (CHATZIDAKIS, 1975). Au cours des années 1990 et 2000, de nombreuses



2. *Miracle à Chonae*, seconde moitié du XII^e siècle, monastère Sainte-Catherine du Sinaï (Égypte), [MANAPHÈS, 1990, p. 154].

initiatives similaires se sont ajoutées à ces premières réalisations : plusieurs monastères du mont Athos ont autorisé ainsi la publication de leurs collections (PAPADOPOULOS, 1990 ; *Vatopaidi*, 1996 ; PAPADOPOULOS *et al.*, 1998 ; KYRIAKOUDIS, 1998) et, en 1997, une exposition mémorable, organisée à Thessalonique, a permis d'enrichir notre connaissance des œuvres conservées sur ce site (*Treasures...*, 1997). Une série d'expositions et de monographies a offert par la suite la possibilité d'approfondir notre savoir sur les icônes de Corfou (VOKOTOPOULOS, 1990), de Zante (ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, 1997), de la Crète (*Eikones...*, 1993), de la région de Thessalonique (PAPAZOTOS, 1997 ; GEORGIEVSKI, 1999 ; TSIGARIDAS, 2000), de Chypre (PAPAGEORGIU, 1992 ; SOPHOCLEOUS, 1994, 2006) et de plusieurs autres régions. On a pu en outre observer, ces dernières années, un regain d'intérêt pour les icônes du Sinaï, avec la monographie d'Alexei Lidov (LIDOV, 1999) et, surtout, la présentation au public des icônes elles-mêmes à l'occasion de plusieurs manifestations organisées en Europe et aux États-Unis, essentiellement avec la grande exposition monographique de Malibu en 2007 (*Holy Image...*, 2007).

La multiplication de ce genre de publications a permis aux spécialistes de s'interroger sur l'éternel problème du rapport entre la forme et la fonction qui, en ce qui concerne les icônes, a souvent été pensé comme une relation résolument étroite et contraignante. Les recherches sur l'insertion des icônes dans l'espace liturgique et sur le développement de l'iconostase – une cloison décorée d'icônes qui fermait le chœur – à la période byzantine moyenne ont été particulièrement actives entre les années 1980 et 1990, pour atteindre ensuite leur apogée avec les volumes de synthèse *Ikonostas* (LIDOV, 2000) et *Thresholds of the Sacred* (GERSTEL, 2006), qui, dans une large mesure, ont ramené à sa juste valeur l'importance attribuée à ce thème lors des décennies antérieures (fig. 3). L'attention accordée à l'iconostase se recoupe de manière significative avec l'étude du thème iconographique de la Déisis, une figuration du Christ flanqué de la Vierge et de Jean-Baptiste qui est étroitement associée aux icônes destinées à décorer l'épistyle du *templon*, barrière en marbre ou en métal qui séparait la nef de l'autel. Les recherches mettent en évidence une tendance générale à la transformation de ce dernier en un véritable « mur figuratif » ; cette évolution semble toutefois s'être produite selon une chronologie et des modalités discordantes, sur la base de facteurs divers, telles que la

fonction et la situation géographique de l'édifice sacré, les spécificités liturgiques et rituelles qui lui étaient associées, et les différentes formes d'interaction entre le clergé et les laïcs. Malgré cela, on a souvent interprété l'intégration des icônes dans l'espace rituel comme une démonstration du caractère normatif de ce type d'images dans la pensée iconophile qui s'imposa après le rétablissement du culte des images, en 843. Pour synthétiser à l'extrême, on a vu dans ce phénomène une tentative plus ou moins voilée de la part de l'Église byzantine de saper la force sémantique autoréférentielle de l'effigie de culte et son attrait en tant qu'incarnation d'un personnage sacré, à travers son insertion dans une séquence paratactique d'images où elle perdait sa valeur spécifique pour se transformer en élément d'une composition plus ample, à tonalité narrative (BELTING, 1990).



3. Vue intérieure est de l'église la Panagia tou Arakou, Lagoudera (Chypre) [GERSTEL, 2006, p. 121].

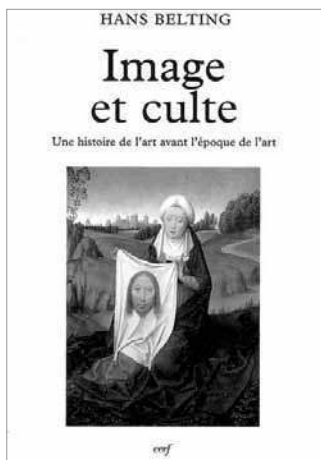
Les multiples destinations fonctionnelles des icônes ont été examinées de manière approfondie et selon différentes approches : on s'est interrogé sur leurs origines, dans le sillage d'un important article d'Ernst Kitzinger (KITZINGER, 1954) et de découvertes dans le Sinaï (SOTIRIOU, SOTIRIOU, 1956-1958 ; WEITZMANN, 1976, 1982) ; on les a lues en rapport avec la pratique du pèlerinage (VIKAN, 2011), comme objets de dévotion et images miraculeuses (LIDOV, 1996), et comme bannières processionnelles et instruments rituels (ŠEVČENKO, 2011 ; PENTCHEVA, 2006a). De nombreuses considérations prégnantes, déjà présentes en partie dans les études de Weitzmann, furent développées par Cormack dans *Writing in Gold* (CORMACK, 1985), dans son court texte « Icons in the Life of Byzantium » (dans VIKAN, 1988), puis, plus amplement, dans le volume *Painting the Soul* (CORMACK, 1997). Les recherches par les théologiens byzantins relatives à la théorisation de l'icône en tant qu'image de culte se sont surtout concentrées, de leur côté, sur l'iconoclastie et les controverses qu'elle a engendrées ; les historiens de l'art ont bénéficié d'un apport important avec la publication du recueil d'études *Iconoclasm*, sous la direction de Anthony Bryer et Judith Herrin (BRYER, HERRIN, 1977), et la réédition revue et augmentée du volume d'André Grabar, *L'Iconoclisme byzantin* (GRABAR, [1957] 1984).

Dans les années 1990 et 2000, l'iconoclastie fut de plus en plus souvent décrite comme un événement fondamental et décisif, et on lui a accordé un espace grandissant dans les synthèses sur l'art byzantin et sur l'histoire de l'icône. Parmi celles-ci se distinguent *Byzantine Art and Architecture* de Lyn Rodley (RODLEY, 1994) ; *Byzance médiévale, 700-1204*, de Anthony Cutler et Jean-Michel Spieser (CUTLER, SPIESER, 1996) ; *Early Christian and Byzantine Art* de John Lowden (LOWDEN, 1998) ; le volume de Cormack pour l'Oxford History of Art (CORMACK, 2000) ; *Le arti di Bisanzio. Secoli VI-XV* d'Ennio Concina (CONCINA, 2002) ; le texte de Thomas Mathews, dans lequel la partie consacrée à l'époque des Paléologues est nettement plus synthétique que la discussion des périodes précédentes (MATHEWS, 1998) ; *L'Art byzantin* de Jannic Durand (DURAND, 1999) ; *Le Grand Livre des icônes* sous la direction de Tania Velmans (VELMANS, 2002) ; et l'introduction à l'histoire de la peinture d'icônes confiée aux meilleurs byzantinistes russes (ZACCHAEUS, 2002). Toutefois, on doit surtout à Charles Barber le développement d'études approfondies sur les interactions entre la théorie et la pratique de l'icône aux VIII^e et IX^e siècles dans *Figure and Likeness* (BARBER, 2002), et sur le contexte médio-byzantin, jusque-là moins exploré, dans *Contesting the Logic of Painting* (BARBER, 2007).

L'icône comme *Kultbild* selon Hans Belting

L'interprétation de l'icône comme genre à part, irréductible aux catégories traditionnelles de l'histoire de l'art en vertu d'une prédominance supposée de la fonction sur la forme et de l'incarnation sur la représentation, a conduit à sa caractérisation comme objet figuratif substantiellement anesthésique ou anti-esthétique. Tel était, dans une large mesure, le concept fondamental qui imprégnait l'ouvrage de Hans Belting paru en 1990, *Image et culte* (BELTING, [1990] 1998 ; fig. 4). L'éloquent sous-titre, *Une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, exprimait d'emblée, en termes radicaux, sa thèse de fond, à savoir la possibilité d'écrire et de suivre dans ses vicissitudes séculaires l'histoire d'un genre figuratif, l'image de culte (*Kultbild*), qu'il fallait soustraire, aussi bien du point de vue fonctionnel que du point de vue formel, à la catégorie des objets artistiques. L'année précédente, le chercheur américain David Freedberg avait déjà insisté sur ce point dans *Le Pouvoir des images* (FREEDBERG, [1989] 1998), dans lequel il avait toutefois adopté une perspective synchronique et une clé d'interprétation de type anthropologique et psychologique. Selon l'auteur, l'effigie religieuse prenait les traits d'une forme anthropomorphe

4. Couverture de BELTING, (1990) 1998.



archétypique afin de suggérer la présence effective de la personne représentée et d'inciter le spectateur à entrer en relation avec l'image comme avec un être vivant. Une telle aptitude, jugée innée chez l'homme, avait pour conséquence que l'art, entendu comme une figuration capable de susciter une appréciation esthétique, devait s'interpréter comme le résultat de la répression et de la sublimation de la réactivité naturelle envers la représentation d'un corps. L'icône orientale, caractérisée par sa destination cultuelle spécifique et par sa forme de portrait, était en ce sens promue au statut de paradigme par excellence des images « non artistiques ».

Le projet de Belting, qui reconnaissait dans sa préface l'apport de Freedberg, consistait à déterminer historiquement, dans un sens évolutif et dialectique, la catégorie du

Kultbild en le transformant en une sorte de préhistoire de l'histoire de l'art, qui résumait en soi l'antithèse entre le Moyen Âge et l'époque moderne. De ce point de vue, entre l'Antiquité tardive et les XIV^e et XV^e siècles, la production figurative – en l'occurrence, celle de l'Orient chrétien – avait été en substance appelée à remplir une fonction fondamentale consistant à évoquer la présence, dans le lieu de culte, du personnage sacré, de manière à permettre aux fidèles de l'honorer, de le respecter et de lui adresser des prières et des invocations. L'art et le goût esthétique n'existaient pas en tant que tels et, même s'ils apparurent d'une manière ou d'une autre, ils restèrent en tout état de cause subordonnés à la simulation par l'image de la manifestation du sacré. Les solutions compositionnelles et iconographiques adoptées (par exemple le recours au fond doré, le portrait en buste, la pose frontale, l'accent mis sur le regard de la personne représentée, l'introduction d'attributs, etc.) servaient plutôt à atteindre ce but spécifique qu'à suggérer une idée de beauté conditionnée par le topos rhétorique de la splendeur de la divinité. De plus, les risques de dérive idolâtrique, interprétables comme une conséquence extrême de la réactivité envers les icônes, ont été endigués par la hiérarchie ecclésiastique byzantine grâce à l'intégration des effigies sacrées au sein des programmes décoratifs très articulés des espaces de culte, en les privant de leur autoréférentialité d'origine.

Environ la moitié de l'ouvrage, consacrée à Byzance (chap. IV-XIII), relate l'histoire du processus par lequel l'icône, symbole du *Kultbild* comme catégorie figurative anti-esthétique, fut prise dans un code fixe de schémas et de typologies, tandis que l'autre moitié, consacrée à l'Occident latin entre le XI^e et le XVII^e siècle (chap. XIV-XX), suit une à une les étapes de la métamorphose progressive de l'effigie sacrée en produit artistique. Cette transformation se résume plus ou moins de la manière suivante : émancipation de l'image du culte de la relique (XI^e et XII^e siècles) ; influence de l'icône byzantine et affirmation de la peinture sur bois (XIII^e siècle) ; implication dans les pratiques dévotionnelles et adoption de thèmes iconographiques nouveaux insistant sur l'aspect humain du Christ et des personnages sacrés (XIII^e et XIV^e siècles) ; emploi des peintures à sujet religieux comme contrepartie de la prière et de l'implication dans la piété personnelle, introduction de schémas à contenu intimiste, naissance d'une production de qualité et développement du collectionnisme, naissance du « tableau » comme objet décoratif, et affirmation d'une nouvelle peinture de sujet non religieux (XV^e et XVI^e siècle) ; émergence de la Réforme, à laquelle répond l'Église catholique, qui confine l'icône au domaine de la piété populaire et accueille l'art – autrement dit le bagage de nouveaux thèmes et de nouvelles images perçus non plus comme des

évoqueries des puissances célestes, mais comme des représentations descriptives de personnages historiques et d'événements passés – dans l'espace sacré.

En un certain sens, l'interprétation sans aucun doute provocatrice de Belting avait été stimulée par son expérience de byzantiniste, ainsi que par la charge pour ainsi dire subversive associée aux études qui s'étaient développées, durant les décennies précédentes autour des icônes. Cependant, son retentissement dans le champ des études byzantines fut mitigé à tel point qu'un ouvrage aussi fondamental que *The Icons of Their Bodies* de Henry Maguire (MAGUIRE, 1996), pouvait se permettre de faire abstraction des travaux de Belting pour proposer une lecture novatrice des stratégies de communication byzantines liées au thème complexe de la représentation du corps des saints (fig. 5). Si l'idée avancée par Belting d'une image émancipée des critères de classification esthétique apparaissait très séduisante dans le climat de révolution numérique du début des années 1990, paradoxalement, elle a provoqué une séparation arbitraire de l'image par rapport aux objets, faisant ainsi oublier sa nature matérielle et engendrant un processus curieux de fétichisation postmoderne du *Bild*, conçu comme catégorie autonome, autoréférentielle et réfractaire à toute influence extérieure, y compris celle de son contexte de réception. La provocation semble avoir été ressentie surtout par les occidentalistes, tandis que l'impact sur les études byzantines s'est révélé de bien moindre intensité, peut-être parce que ces dernières en constituent, au fond, le point de départ. Une exception notable est sans doute offerte par le catalogue de l'exposition de Hildesheim, *Byzanz: Die Macht des Bilder* (*Byzanz...*, 1998), qui, de plusieurs manières (notamment par son titre), manifeste une certaine fascination pour les thèses de Belting.

Émancipation et contextualisation

De manière générale, la byzantinologie n'a pas vu se développer de courant d'étude comparable à la *Bildwissenschaft* allemande (voir HORNUFF, 2012), qui s'est dans une large mesure référée à l'œuvre de Belting ; nous n'avons en tout cas pas observé de tendance, parmi les chercheurs, à s'y identifier en des termes analogues. L'attention accordée aux aspects fonctionnels de l'image et à ses interactions avec diverses manifestations de piété, de ritualité, de mise en scène du pouvoir, et ainsi de suite, ne diminue certes pas ; mais elle s'inscrit surtout dans la continuité des recherches menées dans les années 1980, à travers la multiplication de travaux qui, parallèlement à la reproduction d'une quantité croissante d'œuvres souvent inédites, mettent en évidence des aspects toujours nouveaux de l'utilisation des images à Byzance du point de vue socioculturel, économique, juridique, littéraire, dévotionnel et liturgique. Le plus haut degré de synthèse de toutes ces recherches a été atteint à l'occasion de la grande exposition



58. Lagoudera, Church of the Panagia tou Arakou, fresco, detail: Bishop present at the Dormition of the Virgin



59. Lagoudera, Church of the Panagia tou Arakou, fresco, detail: Apostle (Luke) present at the Dormition of the Virgin

5. *Dormition de la Vierge*, fresque dans l'église la Panagia Arakou, Lagoudera (Chypre) [MAGUIRE, 1996, p. 64-65] : vue d'ensemble et détails d'un évêque et de saint Luc.

d'icônes de la Vierge organisée par le musée Benaki d'Athènes en 2000-2001 (*Mother...*, 2000 ; voir VASSILAKI, 2005). De façon significative, l'accent mis sur le caractère central de l'icône dans l'expérience artistique et religieuse de Byzance engendre, par contrecoup, un processus singulier d'émancipation progressive vis-à-vis des images, de façon à dépasser l'autoréférentialité visuelle associée à la figuration. Ainsi, Bissera Pentcheva offre, dans son premier ouvrage (PENTCHEVA, 2006a), une bonne synthèse sur l'implication des icônes mariales dans la mise en scène rituelle du pouvoir impérial et leur rôle dans la construction de l'identité collective de Constantinople ; dans une série d'études ultérieures, elle formule en revanche l'idée selon laquelle l'icône, conçue comme « objet performatif », constituerait une forme de communication recourant non pas tant au sens de la vue qu'à une évocation synesthésique délibérée, et en particulier à l'intervention de facteurs tactiles (PENTCHEVA, 2006b, 2010).

Ce processus d'émancipation atteint davantage sa maturité dans le cas des recherches mises en avant à Moscou par Alexeï Lidov dans les années 1990 et 2000, lesquelles se développent autour de l'organisation d'une série de congrès importants. Au départ, le choix des thèmes s'inscrit délibérément dans le sillage du courant de *l'art in context* qui s'affirme dans les années 1980, en y ajoutant l'apport des matériaux russes, jusqu'alors largement méconnus des spécialistes non russophones. Le premier ouvrage de Lidov, consacré à Jérusalem dans l'art russe (BATALOV, LIDOV, 1994), part d'une approche fondamentalement iconographique, mais le sujet conduit alors, de manière inévitable, à prendre en considération les problématiques du rapport entre figuration et formes de réification du sacré. Le deuxième ouvrage du chercheur russe (LIDOV, 1994) analyse quant à lui le thème de l'implication des images dans les formes rituelles, tandis que le troisième (LIDOV, 1996) propose une série d'études novatrices sur les effigies réputées miraculeuses, envisagées sous leurs aspects légendaires, culturels et figuratifs. Ce dernier ouvrage marque clairement l'affranchissement des recherches de Lidov et d'un vaste groupe de chercheurs, russes et internationaux, des méthodologies traditionnelles, et il les oriente vers une interprétation plus interdisciplinaire, nourrie des apports de l'histoire du culte et de l'anthropologie religieuse. Ce phénomène conduit les chercheurs à prendre conscience de la nécessité de renoncer à mettre l'accent exclusivement sur l'icône – conçue comme objet artistique servant à l'expression du culte et obéissant par là même à des stratégies de communication distinctes par rapport aux images investies de qualités artistiques autonomes – pour aborder de manière plus générale le thème de la matérialité religieuse. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si, au congrès suivant (LIDOV, 2003), les travaux ne se concentrent plus sur des aspects figuratifs, mais bien au contraire sur le problème des reliques et de leur insertion dans les formes rituelles, ainsi que sur leur éventuelle interaction avec les icônes. Quelques années plus tard, la perspective s'inverse en passant des objets, artistiques ou pas, à l'espace qui les contient : dans les volumes consacrés à ce qu'il est convenu d'appeler la *hierotopy* – c'est-à-dire l'étude des formes de création des espaces sacrés –, sont analysés des éléments tels que la mise en scène des environnements rituels, leur articulation interne, leur éclairage, l'interaction entre aspects occasionnels et stables de la scénographie liturgique, et l'implication dans le rite d'objets, d'images, de reliques, de livres et d'ornements conçus comme manifestations d'une intention expressive précise, jugée non moins efficace et non moins raffinée que les formes de créativité mises en valeur par l'histoire de l'art traditionnelle (LIDOV, 2006, 2009).

On peut sans conteste voir en cela la volonté de constituer une sorte d'esthétique alternative qui, en Russie, prend un sens tout à fait particulier en sa qualité de réaction contre l'approche méthodologique promue, à l'époque soviétique, par Viktor Lazarev, fondée sur l'appréciation des valeurs formelles et résolument indifférente vis-à-vis de la mise en évidence

de la fonction religieuse des icônes et de la décoration monumentale. Avec la disparition de l'Union soviétique, les chercheurs russes sont conduits à reformuler leurs orientations méthodologiques, d'une part en retrouvant l'ancienne tradition de Nikodim Kondakov et de ses élèves, qui avait inauguré les études sur l'icône comme genre artistique, et d'autre part en explorant de nouveaux champs d'investigation et en exploitant les possibilités ouvertes par le débat historiographique international.

Les études byzantines bénéficient en outre des répercussions de la fin de la Guerre froide ; plus que tout autre domaine du savoir, elles avaient souffert de la division de l'Europe en deux blocs opposés consécutive à la Seconde Guerre mondiale. L'enfermement de la bibliographie dans des logiques régionales, la diversité des langues utilisées et le manque de traductions avaient posé des limites objectives aux possibilités d'échanges et d'interaction, et avaient favorisé la constitution d'un grand nombre d'écoles locales, souvent incapables de communiquer entre elles. En Occident, et surtout aux États-Unis, la valeur de ce domaine de recherche correspondait, d'une certaine manière, à une sorte d'intérêt stratégique, fondé sur le principe en vertu duquel il fallait explorer les racines de la culture russe, alors affrontée quotidiennement, dans le monde byzantin. Toutefois, dans le même temps, cette expérience culturelle avait continué à être perçue, dans l'enseignement de l'histoire générale de l'art, comme un phénomène *sui generis*, nettement distinct de la culture européenne et régi par des logiques fondamentalement opposées à celles du monde occidental.

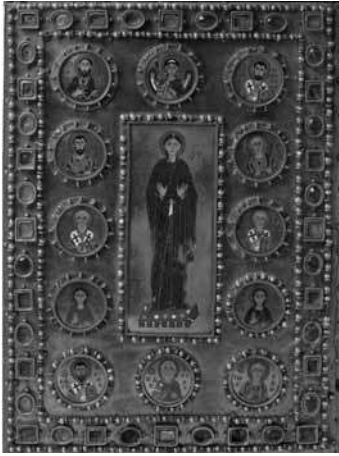
Le climat de dialogue qui s'instaura dans les années 1980, puis la chute du bloc de l'Est, ont favorisé ainsi sans aucun doute le regain d'intérêt pour les études byzantines que l'on a pu observer au cours des années 1990 – même si cette attirance semble avoir progressivement diminué, en Europe occidentale et aux États-Unis, ces dix dernières années. La possibilité d'accéder plus aisément aux recherches de nos collègues travaillant en Russie et en Europe de l'Est et d'établir une documentation plus détaillée sur les monuments (en particulier par le biais de photographies en couleur) semble ouvrir de nouvelles perspectives pour la recherche dans ce domaine.

Une ouverture au grand public

Au lendemain de la chute du mur de Berlin, le grand public a lui aussi montré un goût de plus en plus vif pour les manifestations artistiques d'un monde à peu près inconnu de la plupart des spectateurs. Pour répondre à ses attentes, une série d'expositions de plus en plus riches et imposantes voit le jour, en quelques années seulement, à Ravenne (*Splendori...*, 1990), Paris (*Byzance...*, 1992), Londres (*Byzantium...*, 1994), Copenhague (*Byzantium...*, 1996), New York (*Glory...*, 1997), Hildesheim (*Byzanz...*, 1998) et Munich (*Archäologische...*, 1998 ; *Schatzkammerstücke...*, 1998). Le succès de l'exposition de Thessalonique (*Treasures...*, 1997) encourage les musées d'Athènes à s'affirmer comme les lieux d'accueil privilégiés d'importantes expositions byzantines capables d'attirer des visiteurs venus de différents pays européens, à commencer par *Mother of God (Mother...*, 2000). La Russie elle-même s'inscrit dans cette tendance avec la grande exposition de Saint-Pétersbourg en 2000 (*Sinai...*, 2000). Les années 2000 ont d'ailleurs été scandées par plusieurs expositions thématiques qui se proposaient de faire mieux connaître le patrimoine des diverses régions de l'ancien œkoumène byzantin : entre autres, celle de Rome consacrée à la Bulgarie (*Tesori...*, 2000), ou encore celle des Thermes de Cluny dédiée à la Macédoine (*Trésors...*, 1999).

Un rôle de première importance a été joué par les grandes expositions tenues au Metropolitan Museum of Art à New York (*Glory...*, 1997 ; *Byzantium...*, 2004 ; fig. 6) et à la

6. Quatrième de couverture de *Glory...*, 1997 : *Vierge en orante*, fin X^e-début XI^e siècle, Venise, Biblioteca nazionale Marciana.



Royal Academy de Londres (*Byzantium...*, 2008), dont les imposants catalogues rendent compte de l'évolution de la recherche mais aussi, d'une certaine manière, des ambiguïtés et des contradictions de la discipline. En premier lieu, ces événements ont offert l'occasion d'affirmer définitivement que l'expression artistique du monde byzantin ne coïncidait pas nécessairement avec l'omniprésence de l'icône : une forte visibilité était en effet accordée à des productions de typologies diverses, parmi lesquelles se distinguaient de nombreux objets d'usage courant, des produits de luxe, des bijoux, des objets liturgiques, des tissus et des éléments décoratifs. Ce phénomène est le fruit d'une approche archéologique renouvelée de l'art byzantin, manifeste, entre autres, dans la grande exposition de Thessalonique sur la vie quotidienne à Byzance (*Everyday...*,

2002), dans le volume de Maria Parani sur sa culture matérielle byzantine (PARANI, 2003), ou encore dans de grands catalogues, comme celui de Brigitte Pitarakis relatif aux *enkolpia* (PITARAKIS, 2006). En parallèle, on voit se développer, à partir des années 1990, un courant d'études mettant l'accent sur les questions d'ordre sociologique, la valeur documentaire des monuments artistiques et les motivations des commanditaires, ainsi que la position sociale et la formation des artistes (voir KALOPISSI-VERTI, 1992 ; VASSILAKI, 1997 ; BACCI, 2007a).

L'un des aspects particulièrement mis en lumière par les expositions du Metropolitan Museum of Art est l'extrême complexité sémantique du mot « Byzance » et son inadéquation substantielle à expliquer tous les phénomènes que l'on classe traditionnellement sous cette étiquette. On voit ainsi apparaître toutes les difficultés liées à la fluidité de ses frontières géographiques : le réseau d'interactions artistiques dont Constantinople est considérée comme la capitale (malgré la quantité limitée de monuments et d'objets parvenus jusqu'à nous attribuables avec certitude à ses ateliers) s'étend dans toutes les directions : vers le sud, jusqu'en Nubie et en Éthiopie ; à l'est, vers la zone syro-palestinienne et le Caucase ; au nord, en direction des Balkans et de la Russie ; à l'ouest, jusqu'en Italie et même bien au-delà. Autant de raisons qui incitent à se demander jusqu'à quel point la catégorie « Byzance » peut se révéler utile à la compréhension des spécificités de chacune des expériences qu'on lui rattache et si, dans la polarité entre le centre et la périphérie, on ne risque pas une perception plus nuancée du premier que de la seconde. De fait, le vieux dilemme sur le rapport controversé entre la capitale et les provinces, présent dès les débuts de l'historiographie byzantiniste, ne semble pas encore trouver de solution consensuelle.

La même remarque peut s'appliquer au cadre chronologique de l'art byzantin. L'exposition *Byzantium: Faith and Power* (*Byzantium...*, 2004), à New York, a refusé délibérément de considérer que l'expérience byzantine s'était achevée avec la chute de Constantinople en 1453, et a prolongé son parcours jusqu'en 1551, date de la première utilisation consciente du terme « byzantin » en référence à l'ancien empire d'Orient. D'ailleurs, l'insistance traditionnelle à l'époque ottomane sur la continuité de la culture d'origine byzantine auprès des communautés chrétiennes orthodoxes a toujours favorisé l'idée selon laquelle la fin de l'Empire n'avait pas marqué de véritable rupture sur le plan culturel grâce à la persistance de l'imaginaire byzantin dans la vie religieuse. L'organisation d'expositions et de monographies spécifiquement consacrées à l'art post-byzantin, en Grèce et ailleurs, ne fait assurément que renforcer cette même idée (voir par exemple *Eikones...* 1993 ; *Da Candia...*, 1993 ; CHATZIDAKIS, 2009).

Par ailleurs, l'exposition de la Royal Academy de Londres (*Byzantium...*, 2008), qui prenait pour point de départ la fondation de Constantinople, en 330 après J.-C., montre bien à quel point la constitution de Byzance est labile du point de vue culturel et historico-artistique. Byzance plonge sans aucun doute ses racines dans le répertoire figuratif de l'Antiquité tar-



7. Miniatures de deux manuscrits produits à Constantinople [*Byzantium...*, 2008, p. 118-119] : a. *Quatres Évangiles*, f. 19v, second quart du XII^e siècle, Cité du Vatican, Biblioteca Apostolica Vaticana ; b. *Psautier de Paris*, f. 1v, milieu du X^e siècle, Paris, Bibliothèque nationale de France.

div, mais les spécialistes risquent souvent d'accorder une importance excessive à cet élément lorsqu'ils suggèrent plus ou moins explicitement l'idée d'une survie substantielle, inattaquable et immuable de formes antiques pendant le large millier d'années de domination de Byzance sur la moitié orientale de l'Empire romain (fig. 7). Cette thèse est à l'origine de mille clichés qui, pour des raisons parfois obscures, demeurent présents dans le débat historico-artistique et en particulier dans l'étude de territoires frontaliers comme l'Italie du Sud, Venise, la Russie ou la côte syro-palestinienne. Malgré la prise de distance d'une bonne partie des historiens de l'art actuels, l'analyse des données stylistiques a toujours recours à des instruments méthodologiques inadéquats. L'insistance sur les hybridations italo-byzantines, gréco-islamiques, gréco-russes et balcano-gothiques, qui s'est développée ces dernières années en corollaire au débat sur le multiculturalisme contemporain, considère implicitement comme allant de soi l'homogénéité et l'intégrité interne des différentes cultures, et décrit des relations qui ne sont au fond pas très éloignées de ce que l'histoire de l'art traditionnelle décrivait en parlant d'influence (BACCI, 2008). Face à la réapparition de problèmes qui avaient souvent été formulés, bien qu'en des termes différents, dès les toutes premières études dans ce domaine, il serait souhaitable d'accorder une attention accrue au développement de l'historiographie byzantine tout au long des XIX^e et XX^e siècles, un champ d'investigation qui n'en est à ce jour qu'à ses débuts (SPIESER, 1991, 2005 ; BERNABÒ, 2003 ; SCHELLEWALD, 2008, 2010 ; STAMATOPOULOS, 2009 ; FOLETTI, 2011).

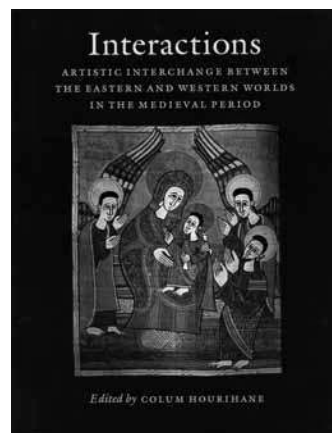
La géographie artistique byzantine

La topographie de la ville de Constantinople de même que les architectures qui nous sont parvenues ont été étudiées de manière analytique (voir, entre autres, MATHEWS, 1971 ; PESCHLOW, 1977 ; BELTING, MANGO, DOURIKI, 1978 ; MANGO, DAGRON, 1990 ; MANGO, 1990, 1993 ; STRIKER, DOĞAN KUBAN, 1997 ; NECIPOĞLU, 2001 ; MAGDALINO, 2007). Il reste en revanche beaucoup plus difficile de définir, pour chaque époque, les orientations formelles et les formules compositionnelles utilisées pour la décoration monumentale, les icônes ou les arts décoratifs : le critère fondamental d'attribution d'une œuvre aux manufactures de Constantinople demeure essentiellement qualitatif (et donc essentiellement subjectif) et se fonde sur le présupposé selon lequel la présence de formes appartenant à un registre élevé et de matériaux précieux serait en soi l'indice d'une origine métropolitaine. Ce présupposé explique par exemple une certaine tendance à considérer comme provenant de la capitale les icônes caractérisées par une facture

(PAPAGEORGIU, 1992), de Sophocles Sophocleous (SOPHOCLEOUS, 1994, 2006), de Nikolaos Gioles (GIOLES, 2003) et de Charalampos Chotzakoglou (CHOTZAKOGLU, 2005) ont attiré l'attention des spécialistes sur une grande quantité de monuments, tandis qu'en Géorgie, les activités de l'Institut d'histoire de l'art Giorgi Chubinashvili de Tbilissi se sont concentrées sur la reproduction de monuments locaux (voir, entre autres, l'important travail sur les icônes de Nino Čičinadze : ČIČINADZE, 2011), ce à quoi il convient d'ajouter quelques nouvelles études sur certains aspects particuliers de l'art géorgien et sur certaines régions de la côte orientale de la mer Noire, depuis l'Abkhasie jusqu'au Tao-Klarjeti et au Pont (EASTMOND, 1998, 2004 ; GIVIASHVILI, KOPLATADZE, 2004 ; KHROUSHKOVA, 2006 ; IAMANIDZÉ, 2011). Il reste cependant des régions, par exemple l'Albanie, le Monténégro et la Crimée, dont le patrimoine n'a pas encore bénéficié d'une reproduction adéquate ; les lacunes ne font en outre qu'augmenter à mesure que l'on s'intéresse à la période byzantine tardive.

En tout état de cause, l'approfondissement de nos connaissances sur la production artistique et les témoignages parvenus jusqu'à nous de régions auparavant peu ou mal explorées a provoqué le développement de nouvelles interprétations, qui ont peu à peu déplacé le centre de gravité de l'analyse historiographique. On est ainsi passé de l'évocation constante – et mythifiée à bien des égards – de Constantinople, à la mise en valeur de la Méditerranée (et plus précisément la Méditerranée orientale), en sa qualité d'espace dynamique d'interaction culturelle : tel était le thème fondamental de la session « Fluid Borders » du congrès du Comité international d'histoire de l'art (CIHA) organisé à Melbourne en 2008, et d'une série de volumes dominés par le motif de la rencontre et des convergences (HUNT, 1998-2000 ; HOURIHANE, 2007 ; MERSCH, RITZERFELD, 2009 ; voir WOLF, 2009, sur les possibilités et les limites d'une histoire comparée des traditions artistiques de la Méditerranée ; fig. 9). Cette tendance s'est accentuée en premier lieu dans le contexte des études sur l'époque protobyzantine, grâce à la publication d'un grand nombre de témoignages provenant du Proche-Orient par des spécialistes de l'art hébraïque, israéliens ou non (pour qui le concept d'art byzantin est fondamentalement lié à la période comprise entre la reconstruction constantinienne de Jérusalem vers 325 et la conquête arabe en 634 ; voir les synthèses d'URMAN, FLESHER, 1994 ; FINE, 2005), par des archéologues franciscains actifs en Palestine (PICCIRILLO, 2002) et par des islamologues qui ont mis en évidence la forte dette de l'art islamique primitif, en Syrie et en Palestine, envers la production byzantine de l'époque. Une exposition organisée il y a peu au Metropolitan Museum of Art (*Byzantium...*, 2012), plus petite mais non moins significative que les précédentes, a été consacrée à la complexité des imbrications gréco-arabes durant le haut Moyen Âge.

Un autre domaine de recherche très productif de ce point de vue a été l'étude des interactions entre la peinture italienne du XII^e et du XIII^e siècle et l'art byzantin, traditionnellement condensé dans la formule « manière grecque » (HUTTER, 1984 ; PACE, 2000 ; BACCI, 2007b). Le champ privilégié d'analyse des interactions artistiques transconfessionnelles et transreligieuses a toutefois été celui des œuvres d'art produites par et pour les Croisés en Palestine, entre 1099 et 1271, puis dans les territoires sous domination franque, vénitienne ou génoise, en Orient et en mer Égée. Le concept d'« art des Croisés », formulé par Weitzmann à propos d'un groupe important d'icônes conservées dans le Sinaï, a été sévèrement critiqué par des spécialistes venus d'horizons divers. Certains ont proposé d'y



9. Couverture de HOURIHANE, 2007, avec le roi Dawit priant la Vierge à l'Enfant, dans *Les Miracles de Marie*, début du XV^e siècle, église de Gəšen Maryam, Amba Geshen (Éthiopie).

lire une « langue franque » destinée à être reçue par des observateurs aux traditions culturelles et aux origines géographiques variées (BELTING, 1978 ; PACE, 1993), tandis que d'autres ont voulu revendiquer, pour ainsi dire, l'« orientalité » de plusieurs de ces objets, en rapportant leurs éléments de divergence par rapport aux canons byzantins à l'intervention d'artistes non occidentaux, appartenant aux communautés chrétiennes indigènes des régions levantines. D'un côté, on a mis en évidence l'importance des peintres chypriotes (MOURIKI, 1985-1986 ; PAPAMASTORAKIS, 2004) ; de l'autre, on a précisé la physionomie artistique spécifique des Arabes chrétiens, grâce à la publication des icônes et des cycles picturaux des XII^e et XIII^e siècles conservés en Israël, au Liban et en Syrie (KÜHNEL, 1987 ; HUNT, 1991 ; CRUIKSHANK DODD *et al.*, 2001 ; CRUIKSHANK DODD, 2004 ; GEORGOPOULOU, 2004 ; HÉLOU, 2006 ; IMMERZEEL, 2009 ; ZIBAWI, 2009), et à la naissance d'une revue spécialisée, *Eastern Christian Art in Its Late Antique and Islamic Contexts*. La spécificité de l'art des Croisés en tant que tel a surtout été défendue par le chercheur américain Jaroslav Folda (FOLDA, 1995, 2005), qui l'a redéfinie non plus comme l'expression d'une tendance stylistique reconnaissable, comme Weitzmann l'avait fait, mais en termes sociologiques, comme la production réalisée par des maîtres européens occidentaux, grecs ou latins de deuxième ou de troisième génération, ou encore par des Arabes chrétiens, pour satisfaire les exigences et les attentes de commanditaires latins.

Ce regain d'intérêt a inévitablement stimulé l'établissement d'une documentation de l'art des communautés arabes chrétiennes, y compris dans les régions sous domination des Mamelouks, comme celle de Mossoul en Irak (SNELDERS, 2010) et celle d'Égypte (BOLMAN, 2002 ; SKALOVÁ, GABRA, 2003 ; ZIBAWI, 2003). Chypre, qui se distingue par la coexistence, dans les mêmes espaces, de monuments grecs, latins, arméniens et arabes chrétiens, a commencé à son tour à être analysée non plus exclusivement comme une sorte d'avant-garde byzantine en Orient, mais plutôt comme un observatoire privilégié des interactions artistiques de la fin du Moyen Âge : la publication annoncée de nouveaux travaux sur les églises de Famagouste apportera une contribution importante à ce domaine d'étude (CARR, 2005 ; WALSH, EDBURY, COUREAS, 2012). Par ailleurs, la parution d'un cycle inédit de fresques conservées en l'ancienne église dominicaine de Pera à Constantinople, a bien mis en évidence la manière dont des artistes grecs pouvaient travailler pour des commanditaires latins (WESTPHALEN, 2007). Les études sur le cycle paléologue abrité en la cathédrale de Gênes ont, quant à elles, permis de démontrer que ces mêmes artistes étaient prêts à adapter leur répertoire figuratif en fonction des exigences de commanditaires et de spectateurs occidentaux (NELSON, 1985, 2007). Enfin, il faut signaler la multiplication d'études novatrices sur la peinture monumentale et la peinture

sur bois en Grèce continentale après la quatrième croisade (VOKOTOPOULOS, 2007), ainsi que sur le panorama artistique de la Crète entre le XIV^e et le XV^e siècle, qui ont permis d'explorer les échanges artistiques du point de vue non seulement des tensions formelles, mais aussi des rapports interpersonnels noués à l'intérieur des ateliers, entre des artistes

10. Deux icônes de la Vierge à l'Enfant produites en Crète, XV^e siècle, Athènes, Musée Bénaki [*Hand of Angelos*, 2010, p. 28-29] : a. en forme greca ; b. en forme latina.



grecs immigrés de provenance constantinopolitaine et d'autres immigrés d'origine vénitienne, et dont témoignent certains documents d'archives (CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, 2001, 2009 ; VASSILAKI, 2009 ; *Hand of Angelos*, 2010 ; *Origins...*, 2009 ; fig. 10).

Ce type d'étude se révèle extrêmement innovant en ce qu'il contribue, d'une part, à démystifier la légende d'un art byzantin réfractaire à tout apport extérieur, en particulier occidental, et, d'autre part, à mettre en lumière les limites du concept d'« hybridation ». Il est en effet patent que l'appropriation d'éléments appartenant à d'autres cultures est conditionnée par de multiples facteurs, comme la destination d'usage et les modalités de réception de l'œuvre, ses caractéristiques techniques, ses modalités d'exposition dans l'espace, les inclinaisons et les finalités de ses commanditaires, les attitudes de ses bénéficiaires (en particulier le clergé qui administrait l'édifice sacré auquel étaient destinés une icône ou un tableau d'autel) et, enfin, l'expérience personnelle et la formation des artistes. Pour comprendre les contextes spécifiques de production caractérisés par la présence simultanée d'« agents » appartenant à des traditions culturelles diverses, la combinaison de compétences variées semble aujourd'hui de plus en plus nécessaire : plutôt que de se recroqueviller sous l'égide de définitions géographiques de moins en moins actuelles, ou de se laisser bercer à l'excès par les vagues d'une mer perçue, d'une manière un peu trop rhétorique, comme la métaphore de l'interaction transculturelle, il apparaît souhaitable de commencer à considérer plus la production byzantine comme l'une des nombreuses manifestations de l'art du Moyen Âge, avec ses spécificités mais aussi avec son ouverture à des expériences venues d'ailleurs.

Ce texte a été traduit par Renaud Temperini.

Bibliographie

- ACHEIMASTOU-POTAMIANOU, 1997 : Myrtili Acheimastou-Potamianou, *Εικόνας της Ζακύνθου*, Athènes, 1997.
- *Archäologische...*, 1998 : *Rom und Byzanz: Archäologische Kostbarkeiten aus Bayern*, Ludwig Wamser, Gisela Zahlhaas éd., (cat. expo., Munich, Prähistorische Staatssammlung, 1998-1999), Munich, 1998.
- BACCI, 2007a : Michele Bacci éd., *L'artista a Bisanzio e nel mondo cristiano-orientale*, Pise, 2007.
- BACCI, 2007b : Michele Bacci, « Pisa bizantina. Alle origini del culto delle icone in Toscana », dans MASETTI, DUFOUR, WOLF, 2007, p. 63-78.
- BACCI, 2008 : Michele Bacci, « L'arte delle società miste del Levante medievale: tradizioni storiografiche a confronto », dans Arturo Carlo Quintavalle éd., *Medioevo: arte e storia*, Milan, 2008, p. 339-354.
- BARBER, 2002 : Charles Barber, *Figure and Likeness: On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton, 2002.

- BARBER, 2007 : Charles Barber, *Contesting the Logic of Painting: Art and Understanding in Eleventh-Century Byzantium*, Leyde, 2007.
- BATALOV, LIDOV, 1994 : Andrej Batalov, Alekseï M. Lidov éd., *Ierusalim v rusškoj kul'ture*, Moscou, 1994.
- BELTING, 1978 : Hans Belting, « Zwischen Gotik und Byzanz. Gedanken zur Geschichte der sächsischen Buchmalerei im 13. Jahrhundert », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 41, 1978, p. 217-257.
- BELTING, 1981 : Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter: Formen und Funktionen früher Bildtafeln der Passion*, Munich, 1981.
- BELTING, (1990) 1998 : Hans Belting, *Image et culte: une histoire de l'image avant l'époque de l'art*, Paris, 1998 [éd. orig. : *Bild und Kult: Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, Munich, 1990].
- BELTING, MANGO, MOURIKI, 1978 : Hans Belting, Cyril Mango, Doula Mouriki, *The Mosaics and Frescoes of Saint Mary Pammakaristos (Fethiye Camii) at Istanbul*, Washington, D.C., 1978.
- BERNABÒ, 2003 : Massimo Bernabò, *Ossessioni byzantine e cultura artistica in Italia tra D'Annunzio, fascismo e dopoguerra*, Naples, 2003.

- BOLMAN, 2002 : Elizabeth S. Bolman éd., *Monastic Visions: Wall Paintings in the Monastery of St. Antony at the Red Sea*, New Haven, 2002.
- BRYER, HERRIN, 1977 : Anthony Bryer, Judith Herrin éd., *Iconoclasm*, (colloque, Birmingham, 1975), Birmingham, 1977.
- *Byzance...*, 1992 : *Byzance : l'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Marie-Claude Bianchini éd., (cat. expo., Paris, Musée du Louvre, 1992-1993), Paris, 1992.
- *Byzantium...*, 1994 : *Byzantium: Treasures of Byzantine Art and Culture*, David Buckton éd., (cat. expo., Londres, British Museum, 1994), Londres, 1994.
- *Byzantium...*, 1996 : *Byzantium: Late Antique and Byzantine Art in Scandinavian Collections*, Jens Fleischer, Øystein Hjort, Mikael Bøgh Rasmussen éd., (cat. expo., Copenhagen, Ny Carlsberg Glyptotek, 1996), Copenhagen, 1996.
- *Byzantium...*, 2004 : *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, Helen C. Evans éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2004), New York, 2004.
- *Byzantium...*, 2008 : *Byzantium 330-1453*, Robin Cormack, Maria Vassilaki éd., (cat. expo., Londres, The Royal Academy of Arts, 2008-2009), Londres, 2008.

- *Byzantium...*, 2012 : *Byzantium and Islam: Age of Transition (7th-9th Century)*, Helen C. Evans, Brandie Ratliff éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 2012), New York, 2012.
- *Byzanz...*, 1998 : *Byzanz: Die Macht der Bilder*, Michael Brandt, Arne Effenberger éd., (cat. expo., Hildesheim, Dommuseum, 1998), Hildesheim, 1998.
- CARR, 2005 : Annemarie Weyl Carr, *Cyprus and the Devotional Arts of Byzantium in the Era of the Crusades*, Aldershot, 2005.
- CHATZIDAKIS, 1975 : Manolis Chatzidakis, *Icônes de Saint-Georges des Grecs et de la collection de l'Institut*, Venise, 1975.
- CHATZIDAKIS, 1977 : Manolis Chatzidakis, *Eikones tis Patmou*, Athènes, 1977.
- CHATZIDAKIS, 2009 : N. Chatzidakis, *Icons: The Velimezis Collection*, Athènes, 2009.
- CHATZIDAKIS, BITHA, 1997 : Manolis Chatzidakis, Ioanna Bitha éd., *Corpus de la peinture monumentale byzantine de la Grèce : l'île de Cythère*, Athènes, 1997.
- CHOTZAKOGLU, 2005 : Charalampos Chotzakoglou, « Βυζαντινή αρχιτεκτονική και τέχνη στην Κύπρο », dans Theodoros Papadopoulos éd., *Ιστορία της Κύπρου. Τόμος Γ'. Βυζαντινή Κύπρος*, Nicosie, p. 465-787.
- ČIČINADZE, 2011 : Nino Čičinadze, *Medieval Georgian Icon-Painting: 11th-14th Century Painted Icons from Svaneti*, Tbilissi, 2011.
- CONCINA, 2002 : Ennio Concina, *Le arti di Bisanzio: secoli VI-XV*, Rome, 2002.
- CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, 2001 : Maria Constantoudaki-Kitromilides, « *Conducere apothecam in qua exercere artem nostram. Το εργαστήριο ενός βενετού ζωγράφου στην Κρήτη* », dans *Σύμμεικτα*, 14, 2001, p. 291-299.
- CONSTANTOUDAKI-KITROMILIDES, 2009 : Maria Constantoudaki-Kitromilides, « *Viaggi di pittori tra Costantinopoli e Candia: documenti d'archivio e influssi sull'arte (XIV-XV sec.)* », dans Chryssa Maltezou, Angeliki Venetara, Despina Vlassi éd., *I Greci durante la Venetocrazia: uomini, spazio, idee (XIII-XVIII sec.)*, Venise, 2009, p. 709-723.
- CORMACK, 1985 : Robin Cormack, *Writing in Gold: Byzantine Society and Its Icons*, Londres, 1985.
- CORMACK, 1997 : Robin Cormack, *Painting the Soul: Icons, Death Masks, and Shrouds*, Londres, 1997.
- CORMACK, 2000 : Robin Cormack, *Byzantine Art*, Londres, 2000.
- CRUIKSHANK DODD *et al.*, 2001 : Erica Cruikshank Dodd *et al.*, *The Frescoes of Mar Musa al-Habashi: A Study in Medieval Painting in Syria*, Toronto, 2001.
- CRUIKSHANK DODD, 2004 : Erica Cruikshank Dodd, *Medieval Painting in the Lebanon*, Wiesbaden, 2004.
- CUTLER, SPIESER, 1996 : Anthony Cutler, Jean-Michel Spieser, *Byzance médiévale 700-1204*, Paris, 1996.
- *Da Candia...*, 1993 : *Venetiae quasi alterum Byzantium. Da Candia a Venezia: icone greche in Italia XV-XVI secolo*, Nanò Chatzidakis éd., (cat. expo., Venise, Museo Correr, 1993), Athènes, 1993.
- DEMUS, 1948 : Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, Londres, 1948.
- DURAND, 1999 : Jannic Durand, *L'Art byzantin*, Paris, 1999.
- EASTMOND, 1998 : Antony Eastmond, *Royal Imagery in Medieval Georgia*, University Park, 1998.
- EASTMOND, 2004 : Antony Eastmond, *Art and Identity in Thirteenth-Century Byzantium: Hagia Sophia and the Empire of Trebizond*, Aldershot, 2004.
- *Eikones...*, 1993 : *Εικόνες της κρητικής τέχνης (Από το Χάνδακα ως τη Μόσχα και την Αγία Πετρούπολη)*, Manolis Borboudakis *et al.* éd., (cat. expo., Héraklion, basilique Saint-Marc/église Sainte-Catherine, 1993), Héraklion, 2004.
- ETINHOF, 2005 : Olga Etinhof, *Vizantijskie ikony VI-pervoï poloviny XIII veka v Rossii*, Moscou, 2005.
- *Everyday...*, 2002 : *Everyday Life in Byzantium, Byzantine Hours, Works and Days in Byzantium*, Demetra Papanikolou-Bakirtzi éd., (cat. expo., Thessalonique, Tour Blanche, 2001-2002), Athènes, 2002.
- FINE, 2005 : Steven Fine, *Art and Judaism in the Greco-Roman World: Toward a New Jewish Archaeology*, Cambridge, 2005.
- FOLDA, 1995 : Jaroslav Folda, *The Art of the Crusaders in the Holy Land, 1098-1187*, Cambridge/New York, 1995.
- FOLDA, 2005 : Jaroslav Folda, *Crusader Art in the Holy Land : From the Third Crusade to the Fall of Acre, 1187-1291*, Cambridge/New York, 2005.
- FOLETTI, 2011 : Ivan Foletti, *Da Bisanzio alla Santa Russia: Nikodim Kondakov (1844-1925) e la nascita della storia dell'arte in Russia*, Rome, 2011.
- FREDBERG, (1989) 1998 : David Freedberg, *Le Pouvoir des images*, Paris, 1998 [éd. orig. : *The Power of Images*, Chicago 1989].
- GERSTEL, 2006 : Sharon E. J. Gerstel éd., *Thresholds of the Sacred: Architectural, Art Historical, Liturgical, and Theological Perspectives on Religious Screens, East and West*, (colloque, Washington, D.C., 2003), Washington, D.C., 2006.
- GEORGIEVSKI, 1999 : Milčo Georgievski, *Icon Gallery – Ohrid*, Ohrid, 1999.
- GEORGOPOULOU, 2004 : Maria Georgopoulou, « *The Artistic World of the Crusaders and Oriental Christians in the Twelfth and Thirteenth Centuries* », dans *Gesta*, 43, 2004, p. 115-128.
- GIOLES, 2003 : Nikolaos Gioles, *Η χριστιανική τέχνη της Κύπρου*, Nicosie, 2003.
- GIVIAHVILLI, KOPLATADZE, 2004 : Irene Giviashvili, Irakli Koplatadze, *Tao-Klarjeti*, Tbilissi, 2004.
- *Glory...*, 1997 : *The Glory of Byzantium: Art and Culture of the Middle Byzantine Era, A.D. 843-1261*, Helen C. Evans, William D. Wixom éd., (cat. expo., New York, The Metropolitan Museum of Art, 1997), New York, 1997.
- GRABAR, (1957) 1984 : André Grabar, *L'Iconoclasme byzantin: dossier archéologique*, Paris, (1957) 1984.
- *Hand of Angelos*, 2010 : *The Hand of Angelos. An Icon Painter in Venetian Crete*, Maria Vassilaki éd., (cat. expo., Athènes, Musée Bénaki, 2010-2011), Farnham, 2010.
- HÉLOU, 2006 : Nada Hélou, « *À propos d'une école syro-libanaise d'icônes au XIII^e siècle* », dans *Eastern Christian Art in its Late Antique and Islamic Contexts*, 3, 2006, p. 53-72.
- *Holy Image...*, 2007 : *Holy Image, Hallowed Ground: Icons from Sinai*, Robert S. Nelson, Kristen M. Collins éd., (cat. expo., Malibu, The J. Paul Getty Museum, 2006-2007), Los Angeles, 2007.
- HORNUFF, 2012 : David Hornuff, *Bildwissenschaft in Widerstreit: Belting, Boehm, Bredekamp, Burda*, Munich, 2012.
- HOURIHANE, 2007 : Colum Hourihane éd., *Interactions: Artistic Interchange between the Eastern and Western Worlds in the Medieval Period*, Princeton, 2007.
- HUNT, 1991 : Lucy-Anne Hunt, « *A Woman's Prayer to St. Sergios in Latin Syria: Interpreting a Thirteenth-Century Icon at Mount Sinai* », dans *Byzantine and Modern Greek Studies*, 15, 1991, p. 96-145.
- HUNT, 1998-2000 : Lucy-Anne Hunt, *Byzantium, Eastern Christendom and Islam: Art at the Crossroads of the Medieval Mediterranean*, 2 vol., Londres, 1998-2000.
- HUTTER, 1984 : Irmgard Hutter éd., *Byzanz und der Westen: Studien zur Kunst des europäischen Mittelalters*, Vienne, 1984.
- IAMANIDZÉ, 2011 : Nina Iamanidzé, *Les Installations liturgiques sculptées des églises de Géorgie (VI-XIII siècles)*, Turnhout, 2011.

- IMMERZEEL, 2009 : Matthéus Immerzeel, *Identity Puzzles: Medieval Christian Art in Syria and Lebanon*, Louvain, 2009.
- JOLIVET-LÉVY, 1991 : Catherine Jolivet-Lévy, *Les Églises byzantines de Cappadoce : le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris, 1991.
- JOLIVET-LÉVY, 2001 : Catherine Jolivet-Lévy, *La Cappadoce médiévale : images et spiritualité*, Paris, 2001.
- KALOPISSI-VERTI, 1992 : Sophia Kalopissi-Verti, *Dedicatory Inscriptions and Donor Portraits in Thirteenth-Century Churches of Greece*, Vienne, 1992.
- KHROUSHKOVA, 2006 : Liudmila Khroushkova, *Les Monuments chrétiens de la côte orientale de la Mer noire : Abkhazie IV^e-XIV^e siècles*, Turnhout, 2006.
- KITZINGER, 1954 : Ernst Kitzinger, « The Cult of Images before Iconoclasm », dans *Dumbarton Oaks Papers*, 8, 1954, p. 83-150.
- KOMINIS, 1988 : Athanasios D. Kominis éd., *Patmos: Treasures of the Monastery*, Athènes, 1988.
- KORUNOVSKI, 2006 : Sašo Korunovski, *Macédoine byzantine : histoire de l'art macédonien du IX^e au XIV^e siècle*, Paris, 2006.
- KÜHNEL, 1987 : Gustav Kühnel, *Wall Painting in the Latin Kingdom of Jerusalem*, Berlin, 1987.
- KYRIADOUDIS, 1998 : Stylianos Kyriakoudis, *Tera Mone Xenophontos : Eikones*, Mont-Athos, 1998.
- LIDOV, 1994 : Alekseï M. Lidov éd., *Vostochnokhristianskiï khram : liturgiia i iskusstvo*, Saint-Pétersbourg, 1994.
- LIDOV, 1996 : Alekseï M. Lidov éd., *Chudotvorniaïa ikona v Vizantii i Drevnei Rusi*, Moscou, 1996.
- LIDOV, 1999 : Alekseï M. Lidov, *Vizantiïskie ikony Sinaïa*, Moscou, 1999.
- LIDOV, 2000 : Alekseï M. Lidov éd., *Ikonostas : proischozhenie – razvitie – simbolika*, Moscou, 2000.
- LIDOV, 2003 : Alekseï M. Lidov éd., *Vostochnokhristianskie relikvii*, Moscou, 2003.
- LIDOV, 2006 : Alekseï M. Lidov éd., *Ierotropiia: sozdanie sakral'nykh prostranstv v Vizantii i Drevnei Rusi = Hierotopy: The Creation of Sacred Spaces in Byzantium and Medieval Russia*, Moscou, 2006.
- LIDOV, 2009 : Alekseï M. Lidov éd., *Ierotropiia: sravnitel'naïa issledovaniia sakral'nykh prostranstv = Hierotopy: Comparative Studies of Sacred Spaces*, Moscou, 2009.
- LOWDEN, 1998 : John Lowden, *Early Christian and Byzantine Art*, Londres, 1998.
- MAGDALINO, 2007 : Paul Magdalino, *Studies on the History and Topography of Byzantine Constantinople*, Aldershot, 2007.
- MAGUIRE, 1996 : Henry Maguire, *The Icons of Their Bodies: Saints and Their Images in Byzantium*, Princeton, 1996.
- MANAPHÈS, 1990 : Kōnstantinos Manaphès éd., *Sinaï: Treasures of the Monastery of Saint Catherine*, Athènes, 1990.
- MANGO, 1990 : Cyril Mango, *Le Développement urbain de Constantinople (IV^e-VII^e siècles)*, Paris, 1990.
- MANGO, 1993 : Cyril Mango, *Studies on Constantinople*, Aldershot, 1993.
- MANGO, DAGRON, 1990 : Cyril Mango, Gilbert Dagron éd., *Constantinople and Its Hinterland*, Aldershot, 1995.
- MASETTI, DUFOUR, WOLF, 2007 : Anna Rosa Calderoni Masetti, Colette Bozzo Dufour, Gerhard Wolf éd., *Intorno al Sacro Volto: Genova, Bisanzio e il Mediterraneo (secoli XI-XIV)*, Venise, 2007.
- MATHEWS, 1971 : Thomas Mathews, *The Early Churches of Constantinople: Architecture and Liturgy*, University Park (PA)/Londres, 1971.
- MATHEWS, 1998 : Thomas Mathews, *Byzantium: From Antiquity to the Renaissance*, New York, 1998.
- MERSCH, RITZERFELD, 2009 : Margit Mersch, Ulrike Ritzerfeld éd., *Lateinisch-griechisch-arabische Begegnungen: Kulturelle Diversität im Mittelmeerraum des Spätmittelalters*, Berlin, 2009.
- Mother..., 2000 : *Mother of God: Representations of the Virgin in Byzantine Art*, Maria Vassilaki éd., (cat. expo., Athènes, Musée Bénaki, 2000-2001), Milan/Athènes, 2000.
- MOURIKI, 1985-1986 : Doula Mouriki, « Thirteenth-Century Icon Painting in Cyprus », dans *The Griffon*, New Series, 1-2, 1985-1986, p. 9-112.
- NECIPOĞLU, 2001 : Nevra Necipoğlu éd., *Byzantine Constantinople: Monuments, Topography and Everyday Life*, Leyde/Boston/Cologne, 2001.
- NELSON, 1985 : Robert S. Nelson, « A Byzantine Painter in Trecento Genoa: The Last Judgment at S. Lorenzo », dans *The Art Bulletin*, 87, 1985, p. 548-566.
- NELSON, 2007 : Robert S. Nelson, « Byzantine Icons in Genoa Before the Mandyllion », dans MASETTI, DUFOUR, WOLF, 2007, p. 79-92.
- OUSTERHOUT, 2002 : Robert G. Ousterhout, *The Art of the Kariye Camii*, Londres, 2002.
- Origins..., 2009 : *The Origins of El Greco: Icon Painting in Venetian Crete*, Anastasia Drandaki éd., New York, 2009.
- PACE, 1993 : Valentino Pace, « Fra la maniera greca e la lingua franca. Su alcuni aspetti delle relazioni fra la pittura umbrosca, la miniatura della Cilicia e le icone di Cipro e della Terrasanta », dans Elena De Luca éd., *Il classicismo: Medioevo Rinascimento Barocco*, (colloque, Bologne, 1986), Bologne, 1993, p. 71-81.
- PACE, 2000 : Valentino Pace, « Modelli da Oriente nella pittura duecentesca su tavola in Italia centrale », dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 44, 2000, p. 19-43.
- PALLAS, 1965 : Demetrios Pallas, *Die Passion und Bestattung Christi in Byzanz*, Munich, 1965.
- PAPADOPOULOS, 1991 : Stelios Papadopoulos éd., *Σιμωνόπειρα, Άγιον Όρος*, Athènes, 1991.
- PAPADOPOULOS et al., 1998 : Stelios Papadopoulos et al. éd., *Εικόνες μονής Παντοκράτορος*, Mont-Athos, 1998.
- PAPAGEORGIU, 1992 : Athanasios Papageorgiou, *Icons of Cyprus*, Nicosie, 1992.
- PAPAMASTORAKIS, 2004 : Titos Papamastorakis, « Οι 'σταυροφορικές' εικόνες της έκθεσης », dans *Προσκήνιο στο Σινά: Θεσσαυροί από την Ιερά Μονή της Αγίας Αικατερίνης*, Anastasia Drandaki éd., (cat. expo. Athènes, Musée Bénaki, 2004), Athènes, 2004, p. 46-63.
- PAPAZOTOS, 1997 : Thanásēs Papazotos, *Βυζαντινές εικόνες της Βέροιας*, Athènes, 1997.
- PARANI, 2003 : Maria Parani, *Reconstructing the Reality of Images: Byzantine Material Culture and Religious Iconography (11th-15th Centuries)*, Leyde, 2003.
- PENTCHEVA, 2006a : Bissera Pentcheva, *Icons and Power: The Mother of God in Byzantium*, University Park, 2006.
- PENTCHEVA, 2006b : Bissera Pentcheva, « The Performative Icon », dans *The Art Bulletin*, 88, 2006, p. 631-655.
- PENTCHEVA, 2010 : Bissera Pentcheva, *The Sensual Icon: Space, Ritual, and the Senses in Byzantium*, University Park, 2010.
- PESCHLOW, 1977 : Urs Peschlow éd., *Die Irenekirche in Istanbul: Untersuchungen zur Architektur*, Tübingen, 1977.
- PICCIRILLO, 2002 : Michele Piccirillo, *L'Arabie chrétienne*, Paris, 2002.
- PITARAKIS, 2006 : Brigitte Pitarakis, *Les Croix-reliquaires byzantines en bronze*, Paris, 2006.
- Restoring..., 2004 : *Restoring Byzantium: The Kariye Camii in Istanbul and the Byzantine Institute Restoration*, Holger A. Klein, Roger G. Ousterhout éd., (cat. expo.,

- New York, Wallach Art Gallery, Columbia University, 2004), New York City, 2004.
- RODLEY, 1994 : Lyn Rodley, *Byzantine Art and Architecture: An Introduction*, Cambridge, 1994.
- *Schatzkammerstücke...*, 1998 : *Rom und Byzanz: Schatzkammerstücke aus bayerischen Sammlungen*, Reinhold Baumstark, Birgitt Borkopp éd., (cat. expo., Munich, Bayerische Nationalmuseum, 1999), Munich, 1998.
- SCHELLEWALD, 2008 : Barbara Schellewald, « 'Le byzantinisme est le rêve qui a bercé l'art européen dans son enfance'. Byzanz-Rezeption et die Wiederentdeckung des Mosaiks im 19. Jahrhundert », dans *Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz*, 52, 2008, p. 123-148.
- SCHELLEWALD, 2010 : Barbara Schellewald, « Der Blick auf den Osten – eine Kunstgeschichte à part. Oskar Wulff und Adolph Goldschmidt an der Friedrich-Wilhelms-Universität und die Folgen nach 1945 », dans Horst Bredekamp, Adam S. Labuda éd., *In der Mitte Berlins: 200 Jahre Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität*, Berlin, 2010, p. 207-228.
- ŠEVČENKO, 2011 : Nancy P. Ševčenko, *The Celebration of the Saints in Byzantine Art and Liturgy*, Aldershot, 2011.
- SHERMAN, 1992 : John Sherman, *Only Connect: Art and the Spectator in the Italian Renaissance*, Princeton, 1992.
- *Sinai...*, 2000 : *Sinai, Byzantium, Russia: Orthodox Art from the Sixth to the Twentieth Century*, Yuri Piatnitsky et al. éd., (cat. expo., Saint Petersburg, Musée de l'Hermitage, 2000), Saint-Petersbourg, 2000.
- SKALOVÁ, GABRA, 2003 : Zuzana Skalova, Gawdat Gabra, *Icons of the Nile Valley*, Le Caire, 2003.
- SNELDERS, 2010 : Bas Snelders, *Identity and Christian-Muslim Interaction: Medieval Art of the Syrian Orthodox from the Mosul Area*, Louvain, 2010.
- SOPHOCLEOUS, 1994 : Sophocles Sophocleous, *Icons of Cyprus: 7th-20th Century*, Nicosie, 1994.
- SOPHOCLEOUS, 2006 : Sophocles Sophocleous, *Icons of Chypres: Diocèse de Limassol, XII^e-XVI^e siècles*, Nicosie, 2006.
- SOTIRIOU, SOTIRIOU, 1956-1958 : Marias et Geōrgios Sotiriou, *Eikónes της Μονής Σνά*, Athènes, 1956-1958.
- SPIESER, 1991 : Jean-Michel Spieser, « Hellénisme et connaissance de l'art byzantin au XIX^e siècle », dans Suzanne Said éd., *Ελληνισμός. Quelques jalons pour une histoire de l'identité grecque*, Leyde, 1991, p. 337-362.
- SPIESER, 2005 : Jean-Michel Spieser, « Art byzantin et influence : pour l'histoire d'une construction », dans Michel Balard, Élizabeth Malamuth, Jean-Michel Spieser éd., *Byzance et le monde extérieur : contacts, relations, échanges*, Paris, 2005, p. 271-288.
- *Splendori...*, 1990 : *Splendori di Bisanzio: testimonianze e riflessi d'arte e cultura bizantina nelle chiese d'Italia*, Giovanni Morello éd., (cat. expo., Ravenna, Museo nazionale di Ravenna, 1990), Milan, 1990.
- STAMATOPOULOS, 2009 : Dēmētrios A. Stamatopoulos, *Το Βυζάντιο μετά το έθνος: Το πρόβλημα της συνέχειας στις βολκανικές ιστοριογραφίες*, Athènes, 2009.
- STRIKER, DOĞAN KUBAN, 1997 : Cecil L. Striker, Y. Doğan Kuban, *Kalenderhane in Istanbul: The Buildings, Their History, Architecture, and Decoration*, Mayence, 1997.
- SUBOTIĆ, 1997 : Gojko Subotić, *L'Art médiéval du Kosovo*, Paris, 1997.
- *Tesori...*, 2000 : *Tesori dell'arte cristiana in Bulgaria*, Valentino Pace éd., (cat. expo., Rome, Mercati di Traiano, 2000), Sofia, 2000.
- TETERIATNIKOV, 1996 : Natalia B. Teteriatnikov, *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia*, Rome, 1996.
- *Treasures...*, 1997 : *Treasures of Mount Athos*, Athanasios A. Karakatsanis éd., (cat. expo., Thessalonique, Museoio Vyzantinou Politismou), Thessalonique, 1997.
- *Trésors...*, 1999 : *Trésors médiévaux de la République de Macédoine*, Anne de Margerie éd., (cat. expo., Paris, Thermes de Cluny, 1999), Paris, 1999.
- TSIGARIDAS, 2000 : Euthymios N. Tsigaridas, « Φορητές εικόνες στη Μακεδονία και το Άγιον Όρος κατά τον 13^ο αιώνα », dans *Δελτίον της χριστιανικής αρχαιολογικής εταιρείας*, 21, 2000, p. 123-156.
- URMAN, FLESHER, 1994 : Dan Urman, Paul Flesher éd., *Ancient Synagogues: Historical Analysis and Archaeological Discovery*, Leyde, 1994.
- VASSILAKI, 1997 : Maria Vassilaki éd., *Το πορτραίτο του καλλιτέχνη στο Βυζάντιο*, Ηράκλιον, 1997.
- VASSILAKI, 2005 : Maria Vassilaki éd., *Images of the Mother of God: Perceptions of the Theotokos in Byzantium*, Aldershot, 2005, p. 293-303.
- VASSILAKI, 2009 : Maria Vassilaki, *The Painter Angelos and Icon-Painting in Venetian Crete*, Farnham, 2009.
- *Vatopaidi*, 1996 : *Ιερά Μεγίστη Μονή Βατοπαιδίου: Παράδοση – ιστορία – τέχνη*, Thessalonique, 1996.
- VELMANS, 2002 : Tania Velmans éd., *Le Grand Livre des icônes : des origines à la chute de Byzance*, Paris, 2002.
- VELMANS, KORAĆ, ŠUPUT, 1999 : Tania Velmans, Vojislavv Korać, Marica Šuput, *Rayonnement de Byzance*, Paris, 1999.
- VIKAN, 1988 : Gary Vikan éd., *Icon: Four Essays*, Washington, D.C., 1988.
- VIKAN, 2011 : Gary Vikan, *Early Byzantine Pilgrimage Art*, Washington, D.C., 2011.
- VOKOTOPoulos, 1990 : Panagiotis L. Vokotopoulos, *Εικόνες της Κέρκυρας*, Athènes, 1990.
- VOKOTOPoulos, 2007 : Panagiotis L. Vokotopoulos éd., *Η βυζαντινή τέχνη μετά την τετάρτη σταυροφορία: Η τετάρτη σταυροφορία και οι επιπτώσεις της*, Athènes, 2007.
- WALSH, EDBURY, COUREAS, 2012 : Michael J. K. Walsh, Peter Edbury, Nicholas Coureas éd., *Medieval and Renaissance Famagusta: Studies in Architecture, Art and History*, Aldershot, 2012.
- WALTER, 1982 : Christopher Walter, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres, 1982.
- WEITZMANN, 1976 : Kurt Weitzmann, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai: The Icons*, Princeton, 1976.
- WEITZMANN, 1982 : Kurt Weitzmann, *Studies in the Arts at Sinai: Essays*, Princeton, 1982.
- WESTPHALEN, 2007 : Stephan Westphalen, « Pittori greci nella chiesa domenicana dei Genovesi a Pera (Arap Camii) », dans MASETTI, DUFOUR, WOLF, 2007, p. 51-62.
- WOLF, 2009 : Gerhard Wolf, « Fluid Borders, Hybrid Objects. Mediterranean Art Histories 500-1500, Questions of Method and Terminology », dans *Crossing Cultures*, Jaynie Anderson éd., Carlton, 2009, p. 134-137.
- ZACCHAEUS, 2002 : Archimandrite Zacchaeus éd., *A History of Icon Painting*, Moscou, 2002.
- ZIBAWI, 2003 : Mahmoud Zibawi, *Images de l'Égypte chrétienne : iconologie copte*, Paris, 2003.
- ZIBAWI, 2009 : Mahmoud Zibawi, *Images chrétiennes du Levant : les décors peints des églises syro-libanaises au Moyen Âge*, Paris, 2009.

Mots-clés

art byzantin, géographie artistique, historiographie, icônes, Moyen Âge