

Résumé : *La Flagellation du Christ est une séquence du cycle des Passions rarement illustrée dans la tradition byzantine. Ce sujet rejoint néanmoins la narration des Passions dans trois monuments moldaves peints à la fin du XV^e siècle (Pătrăuți, St. Élie, Neamț) et dans une quatrième décoration murale locale du XVI^e siècle (Probota). Les versions moldaves reprennent les trois types iconographiques assimilés à Byzance (voir les fresques de Markov Manastir et St. Georges à Rečica, en Macédoine, le milieu artistique de Thessalonique et l'activité de l'école crétoise à Lavra, Xénophon etc.). L'emploi de ce thème à Pătrăuți et St. Élie semble accentuer la composante dévotionnelle, en détachant l'épisode de son contexte narratif. Les enjeux de ces choix particuliers pourraient suggérer, de nouveau, l'empreinte de la « croisade orientale » sur l'art de la fin du XV^e siècle en Moldavie.*

Keywords : *Passion Cycle ; Christ Flagellation ; byzantine tradition ; XVth cent. Moldavian painting.*

Dans le naos de l'église de la Sainte Croix de Pătrăuți (avant 1496)¹, sur la partie inférieure de la paroi méridionale de la soléa, se dresse d'une manière presque iconique la rare représentation de la *Flagellation*, tirée de la narration évangélique et isolée au seuil de l'autel (Fig. 1). Le Christ, tourné de profil, est lié – les mains en bas – à la colonne qui se dresse sur un petit monticule rocailleux et se profile sur une muraille neutre ; Jésus est frappé vigoureusement par les deux bourreaux placés de chaque côté, celui de la gauche héraldique manipulant, semble-t-il, des épais nerfs de bœuf (tandis que les instruments de son confrère restent cachés par l'épaisseur de l'iconostase).

Ce thème inattendu est repris dans l'église de Saint-Élie près de Suceava (avant 1496)², intégré au registre du cycle des Passions, dans l'abside méridionale, avant que la narration ne soit coupée par

LE CHRIST À LA COLONNE. NOTICE SUR L'ICONOGRAPHIE MOLDAVE DE LA FIN DU XV^e SIÈCLE

Vlad Bedros

l'embrasure de la fenêtre (Fig. 2). Cette fois, le Christ reste derrière la colonne, dont la base repose sur un court socle à deux marches ; l'accent vertical du pilier auquel sont liées les mains de Jésus est scandé par les deux édicules latéraux de la muraille du fond, qui soulignent les pirouettes des deux flagellants.

La Flagellation est reprise comme séquence cruciale dans la narration visuelle des Passions à Neamț (vers 1500?)³ (Fig. 3), ponctuant le milieu de la paroi occidentale avec *le Suicide de Judas* et *la Dérision* – série qui couronne l'embrasure du portail vers le narthex. Comme à Pătrăuți, le fond est clos par une muraille simple ; comme à St. Élie, le Christ est représenté frontalement, cette fois au-devant du pilier, monté sur une discrète protubérance qui se forme près de son soubassement. Il est attaché à la colonne par des cordes qui lui serrent les hanches, tandis que ses mains sont liées sur son ventre. Les bourreaux le frappent aux coups de fouet, mais les bâtons jetés à la terre près de leurs jambes suggèrent qu'ils lui infligèrent des autres tourments auparavant.

Au XVI^e siècle, l'épisode n'est repris qu'à Probota (1532)⁴, dans le cycle des Passions – développé ici en frise – comme complément de *la Dérision*, dans le coin de

sud-ouest du naos (Fig. 4). L'aménagement d'une chaire, à l'époque prémoderne, a porté à la perte presque totale de la figure du Christ (dont seulement le chef nimbé s'y préserve), mais le flagellant de la paroi méridionale trahit l'iconographie originaire de ce segment narratif. La superposition de la tête du Christ sur le sommet de la colonne laisse deviner qu'il était de nouveau représenté au-devant du pilier, mais il est impossible de décider s'il s'y plaçât frontalement ou de profil – bien qu'on pourrait favoriser facilement la seconde hypothèse, si l'on tenait compte des rédactions courantes à l'époque dans les Balkans. En effet, Gabriel Millet⁵ l'observait déjà que : « le narthex de Vatopédi et le reliquaire de Bessarion nous rappellent le dessin d'Auxerre et le bas-relief de Modène, où Jésus a les bras baissés, tandis que Lavra, Dionysiou et Stavronikita nous les montrent attachés dans le haut, suivant le modèle des miniatures ottoniennes et surtout de Santa Maria ad Cryptas. Tous semblent ignorer que, depuis le Dugento, on représente toujours le Sauveur de face, tantôt derrière la colonne, tantôt par devant ». Ces remarques incitent à un bref aperçu des représentations de la Flagellation à Byzance ; un tel examen se retrouve déjà dans une récente étude publiée par Marka Tomić Đurić (*Сцене Пилатовог суда у Марковом Манастиру* [Les scènes du jugement de Pilate dans le monastère du roi Marko])⁶.

En effet, comme le prouve l'étude de Marka Tomić Đurić, la plupart des savants considèrent ce thème comme un emprunt puisé des sources occidentales⁷, en dépit de sa plus ancienne rédaction, que l'on trouve dans la peinture des manuscrits à la fin du XI^e siècle (Paris. gr. 74, l'Évangile de Gelati, le Physiologue de Smyrne), dont l'écho se prolonge dans l'Évangile du tsar bulgare Jean Alexandre, peint en 1356⁸ (Fig. 5). Dans cette tradition iconographique, le Christ dénudé, dont les mains sont tendues latéralement par deux bourreaux, est frappé avec des bâtons par deux autres. Le traitement du thème semble se plier sur

une nuance de ce supplice, commentée par la voix dédiée à la flagellation dans le *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*⁹ : « Le fouet était infâme et réservé aux esclaves [...]. La bastonnade n'était pas infamante, non plus que la fustigation, et les hommes libres doivent s'en arranger. » ; Jésus humilié devant ses juges reste néanmoins *basileus tês doxês*, Le Roi de Gloire, et la représentation de sa flagellation éprouve, paraît-il, à souligner ce paradoxe.

Pour l'étude des instances Moldaves du thème, la relevance de cette version primaire de la *Flagellation* est intensifiée par la réception de la manière d'illustrer le texte scriptural propre à la « famille Paris gr. 74 » dans le milieu Moldave à la fin XV^e siècle¹⁰, phénomène qui couvre également une circulation de ses rédactions iconographiques archaisantes dans la peinture murale de la fin du XV^e siècle et de la première décennie du suivant¹¹. Malgré cela, des images de la *Flagellation* inspirées par les manuscrits de la « famille » ne se retrouvent toutefois guère dans les décorations murales locales.

En suivant les observations de M. T. Đurić, d'une part, la flagellation proprement dite était familière pour la peinture byzantine, à travers les représentations des martyres, dans les Ménologes peints¹². De l'autre, un fort culte du pilier auquel Jésus aurait subi le supplice est attesté à Byzance ; une description des lieux saints de Jérusalem mentionne cette relique dans l'église de Sion¹³, mais elle était transférée plus tard à Constantinople, où l'on la vénérât pendant plusieurs siècles dans l'église des Apôtres¹⁴ ; c'est probablement ainsi que la colonne est devenue le motif central des rares représentations byzantines de la *Flagellation*, qui reprennent des types iconographiques occidentaux¹⁵, surtout à l'époque des Paléologues et au début de l'intervalle post-byzantin. Ce phénomène est prouvé, au XIV^e siècle, par l'icône avec des scènes des Passions du monastère de Vlatadon, qui témoigne de la circulation du thème dans le milieu artistique de Salonique¹⁶, tout comme le diptyque de Chilandar, dont les vingt-quatre miniatures qui illustrent les Passions

incluent l'épisode de la *Flagellation*¹⁷ ; cette tradition est reprise par une icône réalisée au début du XV^e siècle¹⁸. Simultanément, des autres instances du sujet se retrouvent dans les fresques de Vatopédi¹⁹, Ivanovo²⁰, Markov Manastir (Fig. 6), Rečica²¹, et même dans l'éloignée ville de Novgorod²², mais aussi dans la décoration peinte de la Staurothèque de Bessarion²³. Au XVI^e siècle, dans la peinture murale, le *Christ à la colonne* représente un choix caractéristique pour les maîtres crétois qui ont travaillé dans les monastères athonites de Lavra, Xénophon, Stavronikita et Dionysiou²⁴, tandis que, dans la peinture d'icônes, le thème est inclus dans les icônes des Passions – comme les deux préservées dans le Musée National de Belgrade²⁵ – ou dans les icônes crétoises illustrant l'hymne *Ἐπί σοί χαίρει* [Toute la création se réjouit en Toi], qui englobent des illustrations des Grandes Fêtes et des Passions²⁶. La popularité du sujet dans le milieu artistique byzantin tardif dans l'île de Crète est vérifiée de plus par la peinture murale du narthex de l'église de Sotiros à Hagia Eirene, datant du XV^e siècle ; la *Flagellation* y est incluse dans un cycle christologique²⁷.

Le transfert du thème vers le milieu moldave pourrait se produire par la médiation de la Valachie, vue que, dans la peinture murale réalisée au début du XVIII^e siècle dans l'abside et le naos du monastère de Cozia, la *Flagellation* est présente de nouveau (Fig. 7). Plusieurs traits « archaïsants » de l'iconographie de ces fresques sont invoqués par les chercheurs comme indices de la préexistence d'une décoration peinte originale (comme celle préservée encore dans le narthex²⁸), que les maîtres de l'intervalle prémoderne auraient parfois répliquée²⁹ occasionnellement. À Cozia, le Christ est présenté par devant la colonne, dont la base est formé par deux marches (comme dans la Staurothèque de Bessarion, l'icône de Vlatadon, les icônes crétoises et les fresques moldaves de Saint-Élie) ; ses mains sont attachées au pilier par une corde qui les serre au-dessus des coudes, tandis que les paumes se croisent sur son ventre.

La réception de la *Flagellation* parmi les épisodes de la narration visuelle des Passions compte donc parmi les emprunts occidentaux de l'art byzantin, surtout à la lumière de la « volte-face » produit dans sa rédaction (l'abandon du type institué dans les manuscrits du groupe Paris. gr. 74) ; Michael Altripp³⁰ l'observait avec justesse que le thème est rencontré plus fréquemment dans la périphérie septentrionale du monde culturel byzantin, prône davantage aux « regards croisés » avec les zones limitrophes, agents d'une tradition complémentaire, de source occidentale. Soulignons, dans l'esprit de cette suggestion, qu'à Saint-Élie et Neamț (comme à Cozia, mais ce parallélisme devrait être mené avec toute précaution) Jésus se montre frontalement, en accord avec les versions gothiques tardifs de l'image. On pourrait soupçonner un possible dialogue visuel des peintres actifs dans le milieu local avec des œuvres de provenance occidentale, comme le coffre de sacristie préservé dans le monastère de Putna³¹, décoré avec un cycle des Passions qui comprend une ample *Flagellation* (Fig. 8).

Mais la particularité la plus saillante des choix iconographiques moldaves réside non seulement dans l'emploi de ce rare thème, mais aussi dans l'assemblage du dispositif. En effet, c'est seulement à Neamț et à Probota (tout comme à Cozia, en Valachie), que la *Flagellation* se range parmi les autres épisodes des Passions ; à Pătrăuți et Saint-Élie, elle reçoit un traitement particulier par rapport au cycle narratif, glissant hors de l'histoire évangélique et se montrant comme signe de la souffrance rédemptrice. Cet effet iconique est plus marqué à Pătrăuți, où les Passions entourent le naos commençant sur la paroi septentrionale, en haut, avec *l'Arrestation du Christ dans le jardin de Gethsémani* ; plus bas, Jésus est interrogé par Anna – comme l'indique l'inscription, Η ΚΡΙΣΙΣ ΤΟΥ ΑΝΝΑ, bien que le grand prêtre qui trône en juge se déchire les vêtements, iconographie qui porte vers le jugement dans le sanhédrin.

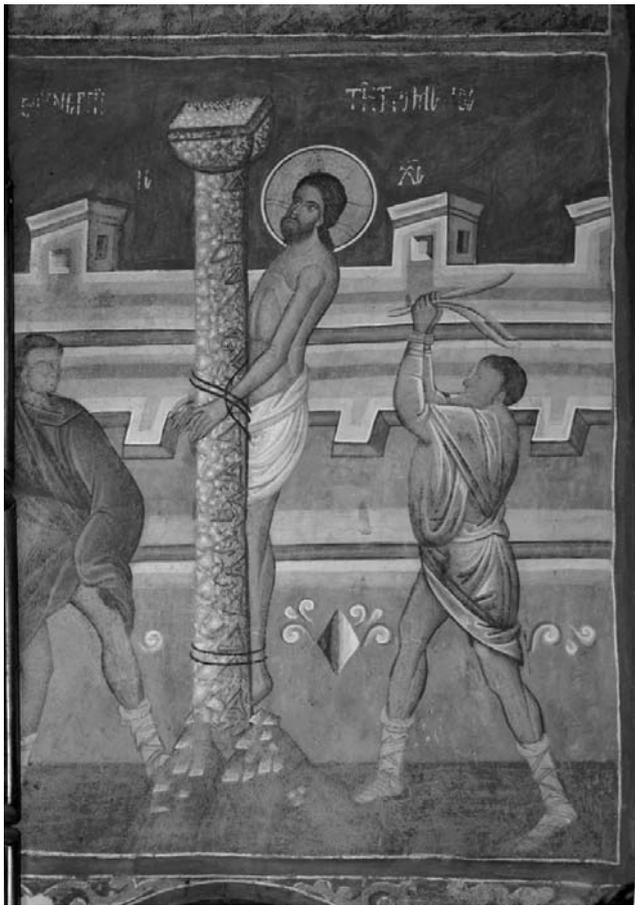


Fig. 1 – Pătrăuți.



Fig. 2 – Saint-Élie.



Fig. 3 – Neamț.



Fig. 4 – Proboata.



Fig. 5 – L'Évangile de Jean Alexandre, British Museum Add. 39627, f. 264r.



Fig. 6 – Markov Manastir.



Fig. 8 – Coffre de sacristie, Monastère de Putna.

Fig. 7 – Cozia.

Le cycle continue dans l'abside de Nord avec le *Jugement du Pilate*, dont la portée est placée sur la partie inférieure de la paroi méridionale de la soléa, lieu de la *Flagellation*. Le cycle des Passions poursuit son parcours inhabituel – de gauche à droit – dans le naos et s'achève sur le mur méridional, au-dessus du Christ à la colonne, par *l'Incrédulité de Thomas*, scène qui compose, avec la représentation des *Saintes Femmes au Tombeau*, de l'abside de Sud, un microcycle des Apparitions du Christ après la Résurrection. *La Descente aux limbes*, comme la *Flagellation*, est isolé du déroulement narratif et placé dans le registre inférieur, sur la paroi septentrionale de la travée occidentale du naos³². À Saint-Élie, le cycle des Passions tourne autour du naos « à l'envers », du Nord vers le Sud – comme à Pătrăuți –, mais il aboutit dans la travée occidentale du naos, avec *le Thrène* (registre inférieur, au Sud), *l'Anastasis* (registre supérieur, au Nord) et *l'incrédulité de Thomas* (registre supérieur, au Sud) ; de suite, dans l'abside méridionale, deux autres épisodes des

Passions sont tirés hors de la série narrative et déployés de gauche à droite : *la Flagellation* et le Christ *Elkomenos* (probablement forcé de goûter le vinaigre mêlé avec du fiel)³³.

Pour en conclure, on pourrait penser que cette manière d'insister sur le thème de la *Flagellation du Christ* aboutit à récupérer du discours occidental la composante polémique du sujet, qui invitait à une rumination sur la souffrance infligée à l'Église Orientale par les « infidèles »³⁴ ; une telle interprétation est favorisée par la lecture traditionnelle du programme iconographique du narthex de Pătrăuți dans la clef du « croisade orientale »³⁵ et renforcée par les récentes études de Constanța Costea, qui ont mis en lumière, dans le programme du naos de Voroneț, un pareil penchant vers la méditation sur la détresse provoquée par l'avance de l'Empire Ottoman³⁶. Isolé au seuil de l'autel à Pătrăuți, le Christ flagellé concentre toutes les valences commémoratives du mystère eucharistique dans le drame de sa souffrance et de son humiliation.

¹ Tereza Sinigalia, *Ctitori și imagini votive în pictura murală din Moldova la sfârșitul secolului al XV-lea și în prima jumătate a secolului al XVI-lea. O ipoteză* [Donateurs et images votives dans la peinture moldave à la fin du XVe et dans la première moitié du XVIe siècle. Une hypothèse], dans *Omagiu lui Răzvan Theodorescu la împlinirea vârstei de 65 de ani* [Hommage à Răzvan Theodorescu à l'occasion de ses 65 ans], Bucarest, 2004, pp. 42–47 et *eadem*, *Arta pictorilor – între unitate și diversitate* [L'art des peintres – entre unité et diversité], dans *Artă și civilizație în timpul lui Ștefan cel Mare* [Art et civilisation pendant le règne d'Etienne le Grand], [Bucarest], 2004, pp. 63–64; *conf.* Maria Ana Muzicescu, *Considerații asupra picturii din altarul și naosul Voroneșului* [Considérations sur la peinture de l'autel et le naos de Voroneș], dans Mihai Berza (éd.), *Cultura moldovenească în epoca lui Ștefan cel Mare* [La culture moldave à l'époque d'Etienne le Grand], Bucarest, 1964, p. 368, n. 2.

² T. Sinigalia, *Ctitori și imagini votive*, p. 42–47.

³ Sorin Ullea date les peintures du sanctuaire et du naos en 1498 : *O surprinzătoare personalitate a evului mediu românesc: cronicarul Macarie* [Une personnalité surprenante du moyen âge roumain : Macaire le Chroniqueur], dans « SCIA-AP », t. XXXII (1985) pp. 26–27. A. Vasiliu a plus récemment avancé, pour le sanctuaire, naos, chambre funéraire et paroi orientale du narthex une datation bien plus tardive, 1523–1527 : *Observații și ipoteze de lucru privind picturile murale aflate în curs de restaurare* [Observations et hypothèses sur les peintures en restauration], dans « SCIA-AP », t. XLI (1994), p. 68, n. 11. La structure iconographique de l'abside indique néanmoins un placement dans la première décennie du XVI^e siècle, vu les parallélismes avec des monuments de la fin du XV^e siècle ; V. Bedros, *Notes on Elijah's Cycle in the Diaconicon at Neamț Monastery*, dans « RRHA-BA », t. XLV (2008), p. 123.

⁴ La datation acceptée était avancé par S. Ullea, qui interprétait l'an 1532, mentionné par l'inscription d'un portrait funéraire, comme attestation de l'intervalle précis du parachèvement des peintures ; mais cette année aurait fonctionné comme *terminus ante quem* seulement si le portrait était peint sur une nouvelle couche. En conséquence, une datation plus large fût proposée par T. Sinigalia : 1532-1535. S. Ullea, *Portretul lui Ion – un fiu necunoscut al lui Petru Rareș – și datarea ansamblului de pictură de la Probota* [Le portrait de Jean – fils ignoré d'Etienne Rareș – et la datation des peintures de Probota], dans « SCIA-AP », t. VI (1959), nr. 1, pp. 61–70 ; *conf.* T. Sinigalia, *Mănăstirea Probota* [Le monastère de Probota], Bucarest, 2007, p. 17-18.

⁵ G. Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*, Paris, 1916, p. 652-653.

⁶ Dans *Византијски свет на Балкану*, B. Krsmanović, Lj. Maksimović, R. Radić, II, Belgrade, 2012, p. 503-521, spécialement 508-511.

⁷ G. Millet, *Recherches*, *loc. cit.* ; Tania Velmans, *Infiltrations occidentales dans la peinture murale byzantine au XIV^e et au début du XV^e siècle*, dans *L'école de Morava et son temps*, V. J. Đurić (éd.), Belgrade, 1972 ; L. Mirković, D. Tatić, *Марков манастир*, Novi Sad, 1925, p. 58 ; M. Tatić Đurić, *Две иконе Христових страдања – Народни музеј у Београду*, dans « Зборник за Ликовне Уметности Матице Српске », t. 34/35 (2003), pp. 181-200. Pour la relation de l'iconographie occidentale du jugement de Christ et la peinture du temps des Paléologues, v. Anne Derbes, *The Trial of Christ. Picturing the Passion in Late Medieval Italy: Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*, Cambridge, 1996, pp. 72-93 ; *apud.* M. Tatić Đurić, *Сцене Пилатовог суда*, *loc. cit.*

⁸ Bogdan Filow, *Les Miniatures de l'Evangile du roi Jean Alexandre à Londres*, Sofia, 1934, p. 127.

⁹ Dom. Henri Leclercq, *Flagellation, Dictionnaire d'Archéologie Chrétienne et de Liturgie*, tome V, Paris, 1923, col. 1642.

¹⁰ Un dossier de ce problème dans Emil Dragnev, *O capodoperă a miniaturii din Moldova medievală. Tetraevangelul de la Elizavetgrad și manuscrisele grupului Parisinus graecus 74* [Un chef-d'œuvre de l'enluminure dans la Moldavie médiévale. L'évangile d'Elizavetgrad et les manuscrits de la famille Parisinus graecus 74], Chișinau, 2004, surtout le troisième chapitre (*Descrierea manuscriselor* [Description des manuscrits]), p. 31-44.

¹¹ *Ibidem*, pp. 174-180.

¹² Pavle Mijović, *Менолог*, Belgrade, 1973.

¹³ v. Éthérie, *Journal de voyage*, ed. H. Pètré, Paris 1964², pp. 232-233 ; *Breviarus de Hierosolyma*, ed. T. Tobler, *Itinera et Descriptiones Terrae Sanctae*, Geneva 1877, 59 ; John Wilkinson, *Jerusalem Pilgrims before the Crusades*, Warminster, 1977, pp. 137, 171-172 ; J. Briand, *Sion*, Jérusalem, 1973, pp. 35-62 ; Hugh Plommer, *The Cenacle on Mount Zion*, dans *Crusader Art in the Twelfth Century*, J. Folda (éd.), Oxford, 1982, pp. 139-149, pl. 6.1a-6.16b ; Bargil Pixner, *Church of the Apostles Found on Mt. Zion*, dans « Biblical Archeology Review », t. XVI/3 (1990) pp. 17, 36, 60 ; *idem*, *Wege des Messias und Stätten der Urkirche. Jesus und das Judentum im Licht neuer archäologischer Erkenntnisse*, Giessen–Basel, 1991, pp. 285-357 ; Denys Pringle, *The Churches of the Crusader Kingdom of Jerusalem*, vol. III (*The City of Jerusalem*), Cambridge, 2007, 261-262 ; *apud.* M. Tatić Đurić, *Сцене Пилатовог суда*, *loc. cit.*

¹⁴ La plus ancienne mention à la colonne se trouve dans une épître de l'empereur Alexios I (1081-1118) à Robert de Flandre, qui compte les reliques préservées dans le Palais, v. *Epistulae et chartae ad historiam primi belli sacri spectantes quae supersunt aeo aequales ac genuinae. Die Kreuzzugsbriefe aus den Jahren 1088-1100*, H. Hagenmeyer (éd.), Innsbruck, 1901, pp. 129-138 ; Ferdinand Chalandon, *Essai sur le règne d'Alexis I Comnène (1081-1118)*, Paris, 1900, pp. 325-326 ; Einar Joranson, *The Problem of the Spurious Letter of Emperor Alexius to*

the Count of Flanders, dans « The American Historical Review », t. LV, No. 4 (1950), pp. 811-832 ; Peter Schreiner, *Der Brief des Alexios I. Komnenos an den Grafen Robert von Flandern und das Problem gefälschter byzantinischer Auslandsschreiben in den westlichen Quellen*, dans *Documenti medievali greci e latini. Studi comparativi*, G. De Gregorio et O. Kresten (éd.), Spoleto 1998, pp. 111-140. Les dernières mentions de la relique sont faites par des pèlerins russes du XIV^e et XV^e siècle, George P. Majeska, *Russian Travellers to Constantinople in the Fourteenth and Fifteenth Century*, (*Dumbarton Oaks Studies* 19), Washington, pp. 1984, 299-301. Parmi les reliques des Passions détenues par Constantinople avant 1204 on compte aussi une colonne de la flagellation préservée dans la « Compagnie des Amis de Jésus », v. John Wortley, *Relics of 'The Friends of Jesus' at Constantinople*, dans *Studies on the Cult of Relics in Byzantium up to 1204 (Variorum collected studies series, 935)*, Farnham–Burlington, 2009, p. 143-157, 144 ; apud M. Tatić Đurić, *Сцене Пилатовог суда*, loc. cit.

¹⁵ Voir Colum Hourihane, *Pontius Pilate, Anti-Semitism, and the Passion in Medieval Art*, Princeton, 2009 ; apud M. T. Đurić, *Сцене Пилатовог суда*, loc. cit.

¹⁶ Anastasia Tourta, *Είκονα με σκηνές Παθών στη μονή Βλατάδων*, dans « Μακεδονικά », t. XXII (1982), pp. 154-179 ; eadem, *Έξι εικόνες από τα Πάθη*, dans *Βυζαντινή και Μεταβυζαντινή*, Athènes, 1985, 80-81 ; Panayotis Votokopoulos, *Ελληνική Τέχνη, Βυζαντινές εικόνες*, Athènes, 1995, ill. 94 ; *Byzantium: Faith and Power (1261-1557)*, H. C. Evans (éd.), New York, New Heaven, 2004, cat. 102 ; apud M. T. Đurić, *Сцене Пилатовог суда*, loc. cit.

¹⁷ Paul Huber, *Image et Message. Miniatures byzantines de l'Ancien et du Nouveau Testament*, Zurich, 1975, pp. 121-123, 143-153, fig. 14 ; apud M. T. Đurić, *Сцене Пилатовог суда*, loc. cit.

¹⁸ *The World of the Byzantine Museum*, Byzantine and Christian Museum, Athènes, 2004, cat. 125, 156.

¹⁹ G. Millet, *Monuments de l'Athos. I. Les Peintures*, Paris, 1927, p. 25, t. 92.

²⁰ Elka Bakalova, *Sur la peinture Bulgare de la seconde moitié du XIV^e siècle*, dans *L'école de Morava* (voir n. 7), p. 61-65.

²¹ Cvetan Grozdanov, Gojko Subotić, *Црква светог Ђорђа у Речици код Охрида*, dans *Зограф*, t. 12 (1981) pp. 62-75.

²² Tatiana Tsarevskaja, *Роспись церкви Феодора Стратилата на Ручью в Новгороде и её место в искусстве Византии и Руси второй половины XIV века*, Moscou, 2007, pp. 72-82.

²³ Kurt Weitzmann, M. Chatzidakis, K. Miatev, S. Radojčić, *Ikone sa Balkana*, Belgrade-Sofia, 1970, t. 76, LXXX-LXXXI ; *Bessarione e l'Umanesimo*, ed. G. Fiaccadori, Venise, 1994, pp. 451-453, fig. 66 ; K. Weitzmann, M. Chatzidakis, S. Radojčić, *Le Grand Livre des Icônes*, Paris, 1978-1979, ill. 125.

²⁴ G. Millet, *Monuments de l'Athos*, p. 32, 42, 47.

²⁵ M. Tatić Đurić, *Две иконе Христових страдања* (v. note 7), pp. 181-200.

²⁶ Manolis Chatzidakis, *Ο Κρητικός ζωγράφος Θεοφάνης. Η τελευταία φάση της τέχνης του στις τοιχογραφίες της Ίερας Μονής Σταυρονικήτα*, Mont Athos, 1986, 64, ill. 1-6.

²⁷ Ioannis Spatharakis, *Dated Byzantine Wall Paintings of Crete*, Leiden, 2001, p. 104.

²⁸ V. Gordana Babić, *L'iconographie constantinopolitaine de l'Acatiste de la Vierge à Cozia (Valachie)*, dans « Зборник Радова Византолошког Института », t. 14-15 (1973), p. 173-189.

²⁹ Ioana Iancovescu, *Mănăstirea Cozia. Pictura [Monastère de Cozia. Les peintures]*, dans *Repertoriul picturii murale brâncovenești. I Județul Vâlcea* [Le répertoire des peintures murales brancovans. I Le district de Vâlcea], Bucarest, 2008, p. 261-262, 264-265.

³⁰ *Der westliche Einfluß in Byzanz am Beispiel neutestamentlicher Ikonographie*, dans *Knotenpunkt Byzanz. Wissensformen und kulturelle Wechselbeziehungen (Miscellanea Mediaevalia 36)*, A. Speer et Ph. Steinkrüger (éd.), Berlin, 2012, p. 788-790.

³¹ Corina Nicolescu, *Arta epocii lui Ștefan cel Mare. Relații cu lumea occidentală* [L'art à l'époque d'Etienne le Grand. Ses relations avec le monde occidental], dans « Studii și Materiale de Istorie Medie », t. VIII (1975), republiée dans *Ștefan cel Mare și Sfânt, 1504-2004. Portret în istorie*, [Saint Etienne le Grand, 1504-2004. Un portrait en histoire], le monastère de Putna, 2003, surtout p. 286-289.

³² Vlad Bedros, « Approchez avec crainte de Dieu, foi et amour » : le programme iconographique de la travée occidentale de l'abside en Moldavie (XV^e-XVI^e siècles), dans « RRHA », t. LII (2015), p. 78.

³³ *Ibidem*, p. 79.

³⁴ Voir Carlo Ginzburg, *The Enigma of Piero: Piero della Francesca*, M. Ryle, K. Soper (trad.), Londres-New York, 2000, troisième chapitre, *The Flagellation of Christ*, spécialement p. 49-56.

³⁵ André Grabar, *Les croisades de l'Europe Orientale dans l'art*, dans *Mélanges Charles Diehl. Études sur l'histoire et sur l'art de Byzance*, I, Paris, 1930, pp. 19-27, republiée dans *idem, L'art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, I, Paris, 1968.

³⁶ C. Costea, *John the Persians' Emperor*, dans « RRHA », t. XLV (2008), p. 34, 42.