

## La carrière patrimoniale d'une mosaïque portative byzantine

Katerina Seraïdari

*Institute for Mediterranean Studies,  
Réthymnon (Grèce)*

Le Musée de Dumbarton Oaks, à Washington DC, possède une des plus importantes collections d'art byzantin au niveau mondial. Parmi les objets exposés se trouve la mosaïque portative de saint Jean Chrysostome (18 x 13 x 2,2 cm). Selon le catalogue en ligne du musée, elle fut probablement fabriquée en 1325<sup>1</sup>. Elle appartient à un type d'objet connu aujourd'hui sous le nom de « micro-mosaïque », qui a la particularité d'être « plus petit et plus léger qu'un smartphone » (Harvey, 2021 : 119).

Aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles, cette miniature était placée dans le *katholikon* (l'église principale) du monastère de Vatopedi, sur la péninsule du mont Athos. Elle se trouvait dans le trésor<sup>2</sup>, avec d'autres objets précieux – comme la coupe en jaspe de Michel Paléologue et la ceinture de la Vierge, relique très vénérée dans le monde orthodoxe. Elle était présentée aux

1. <http://museum.doaks.org/objects-1/info/27115> (consulté le 14 août 2022).

2. Le trésor est le lieu où sont regroupés les objets précieux servant à l'exercice du culte ou ayant une valeur historique. Deux autres mots apparaissent plus bas dans le texte du voyageur français : le terme « iconostase », qui se réfère à une cloison d'icônes qui isole et cache l'autel des fidèles assistant à la messe ; et celui de « chrysobulle », qui renvoie aux édits des empereurs byzantins dont le sceau était en or.

invités prestigieux du monastère, pour qui le fait d'entrer dans le trésor constituait un privilège :

« On me fit pénétrer derrière l'iconostase. Le moine qui me guidait se découvrit, dénoua ses longs cheveux, revêtit l'étole grecque. J'étais dans le saint des saints et il allait me faire voir les reliques. Pendant deux heures, reliques de piété, reliques historiques se sont tellement succédé les unes aux autres que j'eus de la peine à analyser et à classer mes impressions. [...] Chaque objet a son acte de naissance, souvent sa chrysobulle. [...] La collection est merveilleuse. Il y a une centaine de chefs-d'œuvre en mosaïque et au pinceau. Les mosaïques doivent être regardées à la loupe, chaque pierre est soudée à sa voisine par de petites lamelles d'or ou d'argent aux enroulements si fins qu'ils se dérobent à l'œil nu » (Nadaillac, 1896 : 378).

Le comte de Nadaillac visita Vatopedi en septembre 1891. Il ne mentionna explicitement ni l'icône de saint Jean Chrysostome ni les deux autres mosaïques de petite taille qui l'accompagnaient et qui sont toujours au même endroit<sup>3</sup>. Mais les expressions d'admiration qu'il utilisa à l'égard des mosaïques vues dans cette église (sans pour autant distinguer entre portatives et murales) sont similaires à celles que nous examinerons par la suite. Toutefois, au moment où Nadaillac publia son récit en France, l'icône de saint Jean Chrysostome n'était plus dans le *katholikon*. Ses péripéties, que nous allons suivre, la conduisirent jusqu'au Musée de Dumbarton Oaks, où elle est exposée depuis 1954.

L'approche historico-anthropologique, qui sera ici adoptée, s'inscrit dans le cadre de réflexion esquissé par l'ouvrage sur « la vie sociale des choses » (Appadurai, 1986), mais aussi par d'autres travaux centrés sur le parcours des objets (Pomian, 1986 ; Bazin & Bensa, 1994 ; Bonnot, 2004 ; Seraïdari, 2022). Dans cet article, la « vie sociale » est définie comme l'ensemble des épisodes biographiques qui forment la carrière patrimoniale d'un objet matériel. Grâce à cette notion, nous pouvons suivre la manière dont les histoires tracées par les parcours des hommes, des femmes et des choses matérielles

---

3. Un grand nombre de voyageurs n'a ni remarqué les trois miniatures ni écrit sur elles. Par exemple, l'abbé Alexandre-Stanislas Neyrat parle de sa visite dans le sanctuaire de Vatopedi et des « souvenirs anciens » sans donner plus de précisions (Neyrat, 1880 : 98).

en leur possession se croisent. En effet, le but sera d'analyser les changements de statut de l'icône de Vatopedi et les conditions de sa circulation, ainsi que les différentes formes d'échange dans lesquelles elle fut impliquée : ce qui caractérise socialement les choses est le fait qu'elles soient échangeables et qu'un même objet soit « traité comme unique ou comme échangeable selon les circonstances » (Bonnot, 2009 : 231).

L'effort de doter l'icône de Vatopedi d'une biographie nous amènera à examiner plus largement le corpus des mosaïques portatives. Deux histoires parallèles seront donc racontées ici : celle d'une mosaïque athonite et celle de l'examen systématique d'une série d'artefacts – processus lié à l'accumulation de connaissances et de jugements esthétiques autour de l'art byzantin à la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle. Par cet article<sup>4</sup>, nous souhaitons contribuer à une avancée grâce à l'analyse de ce double parcours : passer d'une seule icône à l'examen des évolutions théoriques autour d'un type d'objet, auquel elle appartient ; et, inversement, passer de l'étude du développement scientifique de l'archéologie et de l'histoire de l'art aux pérégrinations d'une mosaïque, qui fut offerte mais aussi achetée, vénérée en tant qu'objet de culte, admirée pour sa qualité esthétique et, enfin, examinée en tant que témoin du passé byzantin.

L'article se base principalement sur deux types de sources. Le premier corpus de textes concerne le mont Athos et couvre une période allant du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1970 ; le second se focalise sur l'étude d'un type d'objet particulier : les mosaïques portatives. Si le premier permet de mieux comprendre les débuts de la biographie de notre icône et le contexte qui provoqua son départ, le second laisse apparaître comment une série d'objets religieux fut identifiée, nommée et systématiquement étudiée à la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle. Dans ce cadre, l'art apparaît comme un objet de connaissance, dont les classifications s'appuient sur la catégorisation de périodes, d'écoles, de courants, de genres et de techniques (Régimbeau,

---

4. Ce travail s'inscrit dans le cadre du programme européen Ricontrans (ERC Consolidator Grants 2018, grant agreement n° 818791). Je voudrais remercier les deux évaluateurs anonymes pour leur apport important.

2013). La désignation de ces miniatures par une périphrase (« petits tableaux mosaïques portatifs ») permit aux spécialistes de faire l'inventaire de celles qui avaient survécu au passage du temps et de constater leur rareté ; dans le même temps, elles furent de plus en plus convoitées par les collectionneurs. Alors qu'elles étaient déjà collectionnées en Italie depuis la Renaissance, leur statut changea radicalement vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle : ayant jusqu'ici conservé leur qualité d'objets dévotionnels, le développement des études byzantines et des structures muséographiques, ainsi que la sécularisation grandissante des sociétés occidentales, les transformera en objet d'étude, les privant ainsi d'un rôle cultuel.

## Un ensemble de trois mosaïques

Les différentes descriptions concordent : près de l'autel du *katholikon* de Vatopedi étaient placées trois petites mosaïques. La première était une Crucifixion du Christ ; la seconde montrait sainte Anne en pied, tenant dans son bras gauche la Vierge représentée « comme un nourrisson emmailloté » (Evgenios, 1891 : 20, note 2) ; et sur la troisième figurait un Père de l'Église, Jean Chrysostome, évêque de Constantinople et grand orateur, mort en 407<sup>5</sup>.

Selon la tradition athonite, il s'agirait de cadeaux impériaux de Jean VI Cantacuzène, empereur byzantin entre 1347 et 1354. L'une d'elles, celle de sainte Anne, avait quitté brièvement le monastère au XVI<sup>e</sup> siècle, comme l'explique une inscription en slavon sur son dos. Tout semble indiquer que cette mosaïque passa en possession d'Anna Glinskaja, d'origine serbe et grand-mère du tsar russe Ivan IV le Terrible (1547-1584). Elle l'aurait offerte par la suite à la femme du tsar, Anastasia Romanova (1530-1560). Après la mort de cette dernière, l'icône retourna à Vatopedi (Semoglou, 2017 : 249-250). Piatnitsky, qui trace en détail la circulation de l'icône entre des familles nobles byzantines, serbes et russes, pense qu'elle fut renvoyée à Vatopedi pour que les moines prient

---

5. Ce saint est un des Trois Hiérarques que l'État grec proclama patrons de l'Éducation nationale en 1843 (Seraïdari, 2001).

pour l'âme de la défunte tsarine<sup>6</sup> (Piatnitsky, 1999 : 216-218).

Ces trois miniatures constituaient sans doute un ensemble, et cela probablement depuis la décennie de 1560 qui marqua le retour de sainte Anne à Vatopedi. Le premier témoignage les décrivant comme un ensemble est celui du moine-voyageur Vasilij Grigorović Barskij, qui visite le monastère en 1744. Il se réfère d'abord à celle de la Crucifixion, puis à celle de sainte Anne, et, enfin, à la nôtre, tout en précisant qu'elles étaient gardées dans la sacristie : les petites pierres qui les composent sont à peine visibles à l'œil nu, nous dit-il. Il avoue de ne pas avoir vu, pendant ses nombreux voyages, d'autres mosaïques si petites (« ayant la taille de la paume d'une main »<sup>7</sup>) et si bien faites (Barskij, 2009 : 72).

Cent cinquante ans plus tard, la description faite par un moine de Vatopedi, Evgenios, est tout à fait similaire : il mentionne les icônes dans le même ordre, tout en les qualifiant de « chefs-d'œuvre inimitables » qui sont faits « d'abacules très fins, plus fins qu'un grain de sésame [*δια ψηφίδων λεπτοτάτων, λεπτοτέρων και του σησάμου, αριστουργήματα τέχνης αμίμητα*] » (Evgenios, 1891 : 20, note 2). Dans un livre publié en 1903, mais basé sur des notes prises en 1888, un autre moine athonite évoque cet ensemble de trois miniatures faites de cubes « minuscules » [*εκ μικροσκοπικής μουσειώσεως*], sans pour autant mentionner ce que chacune d'elles représente (Vlahos, 1903 : 187).

Deux remarques s'imposent ici. D'une part, les descriptions insistent le plus souvent sur la petitesse des matériaux composant les trois mosaïques. En règle générale, la mosaïque est destinée « à être vue à une certaine distance » (Martin, 1931 : 44). Mais les mosaïques portatives n'ont rien à voir avec « les œuvres monumentales étalées sur les murailles d'une église », parce que, « comme l'image est destinée à être vue de plus près, on raffine la technique » (Lathoud, 1927 : 87). Ces petits tableaux sont donc manipulés, observés de près et admirés pour la précision de leur exécution. Nous l'avons vu, Nadaillac, qui ne faisait pas la différence entre

6. Notons qu'une autre mosaïque portative semble également être liée à Anastasia Romanova (Effenberger, 2004 : 227).

7. Expression russe traduite en anglais par *palm-sized* (Piatnitsky, 1999 : 212).

mosaïques murales ou portatives, recommandait de regarder celles de Vatopedi « à la loupe » afin d'apprécier la finesse du travail effectué. D'autre part, il est intéressant de noter que tant Barskij que le moine Evgenios présentent l'ensemble de trois miniatures dans le même ordre. Cela correspond probablement à une hiérarchisation des sujets représentés – le Christ ayant la priorité, puis la mère de la Vierge, et, enfin, saint Jean Chrysostome.

En 1870-1872, Édouard Didron publie dans les *Annales archéologiques* la lettre de M. Odobesco, qui est un archéologue de Bucarest abonné de ce journal. Odobesco dresse une première liste des « images en mosaïque » du mont Athos, grandes ou petites, avec même une référence aux pavements en mosaïque. Le paragraphe le plus long de ce texte est dédié aux « trois petites images » de Vatopedi :

« [Elles sont] très-purement [*sic*] exécutées, représentant l'une saint Nicolas, la seconde une Vierge, et la troisième un Crucifiement qui est un véritable chef-d'œuvre sous tous les rapports. La Vierge a été offerte à ce couvent de Vatopedi par Anastasie, femme du tzar Iwan Vassiliévitch ; mais elle est certainement d'une exécution fort antérieure au temps où vivait la donatrice » (Odobesco, 1870-1872 : 262).

Deux de nos trois icônes sont ici mal interprétées, puisqu'il est question de saint Nicolas au lieu de saint Jean Chrysostome et de la Vierge au lieu de sainte Anne. Cette dernière confusion est probablement justifiée par le fait que la mosaïque de la mère de la Vierge reproduit un type iconographique habituellement marial. De même, elles sont citées dans un ordre inverse, *crescendo* pourrait-on dire : Odobesco commence par la nôtre qui semble paraître moins intéressante d'un point de vue artistique (seule la troisième, celle de la Crucifixion, est ici reconnue comme un chef-d'œuvre) et d'un point de vue historique (comparativement à celle dite de la Vierge qui est définie par un parcours singulier).

Le fait que les péripéties de l'icône de sainte Anne deviennent ici un critère de distinction montre comment la circulation d'un objet religieux et son association avec des propriétaires prestigieux contribuent à le rendre précieux. De ce point de vue, un objet immobilisé (comme le nôtre) avait moins de choses à raconter que la miniature de sainte Anne, censée

avoir été offerte à Vatopedi à deux reprises : par un empereur byzantin (comme les deux autres mosaïques de l'ensemble, selon la tradition) et, quelques siècles plus tard, par une tsarine russe. Tout se passe comme si les personnages de renom qui la détenirent « laissèrent une trace physique d'eux-mêmes dans la patine de l'objet » (Derlon & Jeudy-Ballini, 2006 : 362). En effet, le statut social des propriétaires précédents influe sur la valeur historique (et parfois aussi économique, si l'objet se retrouve dans un contexte marchand) : ainsi, les pièces les plus chères de la collection de Laurent de Médicis étaient censées avoir appartenu à l'empereur Néron, à Frédéric II (1194-1250) et à un prince perse ; de même, les miniatures byzantines en mosaïque étaient collectionnées par les Italiens pendant la Renaissance non seulement pour leur qualité esthétique, mais également parce qu'elles étaient liées à des figures importantes comme le pape Grégoire le Grand (540-604) ou l'empereur Justinien (482-565) (Harvey, 2021 : 121). Plus un objet a voyagé dans l'espace et dans le temps (de manière réelle ou imaginaire), plus sa biographie est riche et intrigante, et plus il suscite de l'intérêt.

La contribution d'Odobesco fut la première, à ma connaissance, à souligner la qualité supérieure de la mosaïque de la Crucifixion. La différenciation des trois miniatures, exposées jusque-là comme un ensemble, débuta de cette manière : d'une part grâce à un jugement esthétique (désignant pour la première fois la championne qui émerge du groupe) ; d'autre part à cause de l'évocation du parcours valorisant de celle de sainte Anne. Autrement dit, l'une est belle et l'autre est passée dans des mains prestigieuses. Alors que dans leur monastère athonite, les critères d'exposition des objets étaient liés à une logique inhérente au culte (le Christ, la mère de la Vierge et, enfin, un Père de l'Église), Odobesco impose pour la première fois des « critères patrimoniaux » d'ordre esthétique et historique (Mairesse, 2019 : 26).

Cette différenciation ne constitue pas la seule nouveauté à signaler. C'est également le cadre de la présentation qui est nouveau. Alors que jusque-là, ce sont des voyageurs qui publient leurs récits de voyage ou des moines qui présentent les trésors du mont Athos au public grec, dans ce cas, c'est un spécialiste qui établit pour un journal archéologique français

l'inventaire d'un type d'objet – quoique mal défini encore, à cause du mélange entre grandes et petites mosaïques. Odobesco répertorie ainsi des œuvres définies par deux caractéristiques : elles sont conservées dans les églises athonites et sont considérées comme dignes d'intérêt pour des archéologues.

## Identifier, nommer et répertorier un type d'objet

Les mosaïques portatives circulent en grand nombre en Italie depuis la période médiévale. Pendant la Renaissance italienne, elles sont tant dans les trésors des églises que dans les collections privées : alors que des collectionneurs possèdent jusqu'à une douzaine de ces pièces si recherchées, il n'y a souvent qu'un seul spécimen dans le trésor des églises italiennes (Harvey, 2021 : 115). Généralement traitées comme des objets dévotionnels, elles sont également appréciées pour leur qualité artistique et leur charge historique – d'autant plus que certaines sont considérées comme des productions du <sup>iv</sup><sup>e</sup> ou du <sup>v</sup><sup>e</sup> siècle, évoquant ainsi la fin de l'Antiquité et les débuts du christianisme en Occident (*ibid.* : 120).

Cette circulation attise l'intérêt des collectionneurs italiens sans générer d'études plus poussées. Dans son *Trattato di architettura*, l'architecte florentin Antonio Averlino, appelé le Filarète (1400-1469), continue, par exemple, à associer ces petits objets portatifs aux mosaïques murales (*ibid.* : 124). Trois siècles plus tard, Giovanni Cristofano Amaduzzi (1740-1792), professeur de grec au Vatican, publie l'esquisse d'une miniature représentant saint Démétrios de Thessalonique (actuellement au Museo civico de Sassoferrato) : après le vol de cet objet en 1894 et sa redécouverte un an plus tard, ceux qui veulent avoir une idée de son état initial (le vol l'ayant endommagé, puisque des pierres précieuses furent enlevées du cadre) peuvent consulter le dessin d'Amaduzzi (Nelson, 2021 : 75). Malgré l'apport de quelques contributions comme celle d'Anton Francesco Gori, dont le livre posthume de 1759 offre des éléments historiques concernant l'arrivée d'une

mosaïque miniature en Italie (Cutler, 1995 : 245), l'étude de ces artefacts n'avance pas de manière significative. Il faudra attendre Jules Labarte et son *Histoire des arts industriels*, ouvrage publié pour la première fois en 1864 et réédité en 1873, pour constater un premier effort de systématisation.

Selon Labarte, les mosaïstes byzantins firent, aux x<sup>e</sup> et xi<sup>e</sup> siècles, « des petits tableaux mosaïques portatifs, dont plusieurs spécimens intéressants sont parvenus jusqu'à nous » (Labarte, 1873 : 352). Il mentionne ensuite deux de ces mosaïques qui se trouvent dans le garde-meuble de la cathédrale de Florence – « tellement finies, qu'à une certaine distance on les prendrait pour des miniatures » ; puis une troisième appartenant au Musée du Louvre. Mais très vite, Labarte passe à d'autres exemples de mosaïques, murales cette fois. Il termine ainsi la partie dédiée aux mosaïques byzantines :

« On fit certainement encore des mosaïques en Orient, et il en existe quelques-unes dans les couvents du mont Athos qui peuvent remonter au xiii<sup>e</sup> siècle et au xiv<sup>e</sup>, mais ces rares mosaïques se ressentent de l'abaissement général de l'art » (*ibid.* : 354).

Cette idée est sans doute liée à la notion d'une décadence générale de l'Empire byzantin dont la capitale, Constantinople, tomba une première fois aux mains des croisés en 1204, puis aux mains des Ottomans en 1453.

Labarte commence donc à s'intéresser à ce type d'objet rare et encore peu étudié. En 1886, Eugène Müntz, un des premiers membres de la nouvelle École de Rome et historien de l'art de la Renaissance, prend la relève dans un article intitulé « Les mosaïques byzantines portatives ». Dès le début, il distingue les mosaïques en deux catégories : murales et portatives. Ces dernières correspondent à « un autre genre d'incrustations sur lequel l'Orient peut élever des prétentions plus légitimes » (Müntz, 1886 : 224). Aucune mosaïque portative antique n'étant parvenue jusqu'à nous, Müntz considère que ces ouvrages non seulement trouvent leur origine à Constantinople (probablement vers le x<sup>e</sup> siècle), mais que cette ville eut également le monopole de leur fabrication pendant tout le Moyen Âge.

Restons un peu sur la question de la terminologie, car il existait déjà un autre terme en latin désignant ces tableaux : *ycona graeca cum musaico parvissimo*, selon l'orthographe de Müntz. Müntz avait déjà publié en 1879 l'inventaire de la collection du cardinal Pietro Barbo (1417-1471), devenu le pape Paul II, qui possédait la « collection de ce genre la plus riche qui ait jamais existé » (*ibid.* : 229) : il en détenait vingt-cinq (Salomon, 2003 : 7). Dans son article de 1886 qui nous intéresse ici, Müntz cite la liste de ces pièces en latin, précisant que « toutes les collections réunies de l'Europe » n'en avaient pas tant quatre siècles plus tard, au moment où il écrit son texte ; selon ses estimations, il ne restait donc qu'une petite vingtaine de mosaïques byzantines à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle (Müntz, 1886 : 229-232).

La question de la terminologie se pose d'autant plus qu'on ne connaît pas le terme que les Byzantins utilisaient pour désigner cette catégorie de mosaïques (Effenberger, 2004 : 209). Et pourtant, Labarte avait déjà proposé un terme, puisqu'il considérait que celles-ci étaient classées par les Byzantins sous le nom *ergomouzakia* (Labarte, 1864a : 47). Mais en lisant attentivement son texte, il devient clair que différentes formes de mosaïques de petite taille étaient regroupées sous cette appellation, et pas uniquement les tableaux portatifs :

« Lorsque l'art de la mosaïque eut varié ses productions, que les artistes en ce genre ne se furent plus contentés de décorer les murs et qu'on en eut fait des tableaux portatifs *et même des bijoux* [mes italiques], comme de nos jours, le mot *ψηφίς*, par lequel on désignait les grandes mosaïques exécutées sur les murailles et sur les voûtes, ne parut plus suffisant, et la basse grécité créa les mots *μουσαίον, μουσαίων, μουσίομα et μουζακίον*<sup>8</sup> ».

Ces questions de terminologie ne préoccupaient pas trop Müntz. Pour lui, le but était de délimiter la catégorie des mosaïques portatives de manière précise : en donnant les caractéristiques communes de ces objets, un lieu de provenance (Constantinople), un cadre temporel (une production allant du X<sup>e</sup> au XIII<sup>e</sup> siècle) et, enfin, l'ébauche d'un premier

---

8. Tous ces mots grecs, que Labarte inclut dans son texte en français, désignent les abacules et sont à l'origine du mot « mosaïque », qui a une racine commune avec des termes comme « Muses » ou « musée ».

inventaire. En effet, Müntz engage ses « confrères en archéologie » à poursuivre cet inventaire qu'il juge « forcément très incomplet » (Müntz, 1886 : 226). Pour ce qui est du mont Athos (et de la Grèce plus généralement), Müntz ne mentionne dans sa liste qu'un seul tableau en mosaïque : celui de la Crucifixion de Vatopedi (*ibid.* : 239). Nous voyons ici comment la réputation de cette œuvre l'avait déjà différenciée des deux autres, auxquelles Müntz ne se réfère même pas, pour une raison qui nous reste inconnue ; il engage pourtant son lecteur, qui veut avoir plus de renseignements sur ce sujet, à lire la lettre d'Odobesco.

L'article fondateur de Müntz opère un changement d'optique crucial : il ouvre le chemin pour l'étude systématique de ces œuvres d'un point de vue archéologique.

## Le processus d'autonomisation

C'est dans le *katholikon* de Vatopedi que le comte Alexandre Ivanovitch Nelidov (1838-1910), alors ambassadeur russe à Constantinople, vit les trois mosaïques en 1894. Les moines, qui cherchaient son soutien pour régler des affaires desquelles la survie économique du monastère dépendait, lui proposèrent de prendre un objet qui lui ferait plaisir. L'ambassadeur choisit l'icône de saint Jean Chrysostome (Vatopedinos, 1972 : 103-104). Pour le moine Vatopedinos, qui raconte cette histoire, il n'y a pas non plus d'ensemble : il présente d'abord les icônes de la Crucifixion et de sainte Anne, qui auraient été des cadeaux faits par des parents de Jean VI Cantacuzène (*ibid.* : 102) ; puis, une page plus loin, il revient sur celle de saint Jean Chrysostome. Contrairement aux deux autres, cette « œuvre de grande valeur » aurait été offerte au monastère directement par Jean VI Cantacuzène. Il inverse ainsi le schéma de valeur qui avait été établi jusqu'ici. Tout se passe comme si sa perte rendait cet objet encore plus précieux.

Les Grecs qui écrivent sur cette icône après son départ du mont Athos insistent sur cette perte. Melas la caractérise comme une petite icône « très rare » [σπανιώτατο, ψηφιδωτό

*εικονισματάκι*] qui « s'est envolée » [*έκαμε φτερά*] parce que « Chrysanthos, l'archimandrite du monastère, et les autres responsables crurent qu'il s'agissait de leur fortune personnelle et en firent cadeau à Nelidov » (Melas, 1963 : 252). Il met en valeur l'icône perdue, sans pour autant sous-estimer les deux autres mosaïques. Bien au contraire, il appelle celles-ci « des miracles de technicité, des pièces uniques dans leur genre, de petits chefs-d'œuvre » [*θαύματα τεχνικής, μοναδικά, στο είδος τους, αριστουργηματατάκια*].

Mais revenons à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Membre de l'École française d'Athènes en 1891, l'historien de l'art Gabriel Millet (1867-1953) visite Vatopedi en 1898. Quand il présente en 1902 la collection de croquis et d'aquarelles qu'il a constituée<sup>9</sup>, il n'est pas non plus question de l'ensemble de trois mosaïques de Vatopedi : aucun élément sur celle de saint Jean Chrysostome (qui avait déjà quitté les lieux en 1894) et une seule petite référence à celle de sainte Anne<sup>10</sup>, qui est classée dans la catégorie « Mont-Athos, trésors, 1898 » et à qui une date de fabrication bien antérieure est attribuée, puisqu'elle serait du XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle (Millet, 1902 : 34) et non du XIV<sup>e</sup> siècle (datation actuelle). En revanche, celle de la Crucifixion est clairement mise en valeur : « une petite icône [*sic*], en fine mosaïque aux tons puissants, encadrée des “douze fêtes” repoussées et dorées, le joyau de nos vitrines » (*ibid.* : 6). Comme cela est précisé dans une lettre de Millet envoyée le 2 juillet 1898, c'est M. Ronsin qui copia à Vatopedi « une fort jolie icône [*sic*] en mosaïque (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)<sup>11</sup> représentant

---

9. La collection chrétienne et byzantine de l'École pratique des hautes études visait à servir l'étude de l'art byzantin. Ce fond constitue actuellement la photothèque Gabriel Millet.

10. Une photographie de cette icône fut prise une quinzaine d'années plus tard par Fernand Cuville, lors de sa mission en Grèce en 1918. Elle fait aujourd'hui partie de la collection Albert Kahn, en ligne : <https://cinumed.mmsh.univ-aix.fr/collection/item/48710-turquie-mont-athos-vatopedi-mosaïque-portative-icône-de-sainte-anne?offset=24> (consulté le 15 août 2022).

11. La même fourchette de datation est donc donnée pour l'icône de sainte Anne et celle de la Crucifixion. Peut-être leur a-t-on attribué une date aussi ancienne parce que l'on parlait du principe que les icônes plus récentes appartenaient à un art en déclin. Rappelons que Müntz pensait que « la plupart des mosaïques portatives qui nous ont été conservées datent du XII<sup>e</sup> ou du XIII<sup>e</sup> » (Müntz, 1886 : 225) ; et que pour Labarte, les mosaïques athonites du XIII<sup>e</sup> ou du XIV<sup>e</sup> siècle étaient de mauvaise qualité. Toutefois, nous l'avons vu, les Italiens, qui les détenaient dans leur collection depuis

la Crucifixion » (Millet, 1898 : 518).

Faisant jusque-là partie d'un ensemble, notre icône n'était pas individualisée jusqu'aux dernières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle. Toutefois, son statut change à cause, d'une part, de l'expertise de différents spécialistes soulignant la qualité supérieure de la mosaïque de la Crucifixion ; d'autre part, de l'irruption d'un propriétaire qui la fait sortir pour la première fois de son cadre monastique. Après des siècles d'immobilisation dans l'église de Vatopedi, débute alors non seulement sa circulation géographique mais aussi sa singularisation – la modification de son statut révélant une certaine corrélation avec le développement d'études portant sur ce type d'objet.

## Les péripéties d'une icône

Quand Nelidov visita le monastère, les moines lui demandèrent de s'occuper de leurs intérêts en Bessarabie (Vatopedinos, 1972 : 103). En effet, Vatopedi avait environ quarante-cinq dépendances [μετόχια] dans cette région ; toutes ces terres agricoles avaient été confisquées par le prince Alexandre Cuza en 1863. En 1873, le gouvernement russe confisqua à son tour ces propriétés, ne laissant que deux cinquièmes des revenus à leurs propriétaires ; cet argent était en fait confié à l'ambassadeur russe de Constantinople (Gerd, 2020 : § 17), qui le reversait aux moines mais qui pouvait aussi retarder ces paiements s'il voulait exercer une pression sur le monastère. Or, nous l'avons vu, Nelidov occupait précisément ce poste. Le don de l'icône devait permettre aux moines de Vatopedi de gagner les faveurs de l'ambassadeur. De ce point de vue, son acquisition par Nelidov illustre une époque marquée par la fragilité économique du monachisme athonite et sa dépendance à l'égard des Russes (Seraïdari, 2020 ; Fennell, 2021). L'abbé Neyrat, qui visita la « sainte montagne » pendant cette période trouble, évoque même la possibilité que « la

---

la Renaissance, les considéraient de cinq siècles plus anciennes – l'ancienneté étant souvent considérée comme une source de prestige. Nous savons aujourd'hui que les trois miniatures de Vatopedi seraient plutôt du milieu du XIV<sup>e</sup> siècle (Semoglou, 2017 : 250 et 257).

république des moines » devienne « une simple dépendance du saint empire », puisque « la main de l'autocrate envahit de jour en jour les couvents, les accapare de plus en plus par ses religieux, ses largesses et ses intrigues » (Neyrat, 1880 : 51).

Une question se pose ici : pourquoi Nelidov a-t-il choisi cette icône ? Nous ne pouvons faire que des hypothèses à ce sujet<sup>12</sup>. Il savait peut-être que ces objets étaient inaccessibles, comme l'avait bien souligné Müntz dans son article : « Rien de plus rare aujourd'hui que ces tableaux » (Müntz, 1886 : 223). Un collectionneur comme Nelidov aurait, sans doute, aimé posséder une de ces pièces exceptionnelles. Le choix de Nelidov fut probablement motivé par le très bon état de conservation de l'icône – constaté en 1906 par Munoz, comme nous le verrons plus bas. Dernière hypothèse : cette icône lui plut particulièrement à cause de son thème, étant donné le sens symbolique dont les reliques de saint Jean Chrysostome étaient investies par les empereurs russes (Piatnitsky, 1999 : 215-216 ; Effenberger, 2004 : 226).

Deux spécialistes russes, Ainalov, en 1896, et Kondakov, en 1898, examinèrent l'icône, alors qu'elle faisait partie de la collection de Nelidov (Piatnitsky, 1999 : 214). Nous avons peu d'éléments sur cette période, si ce n'est la présence d'un revêtement en argent probablement commandé par Nelidov et fait en 1902. Il sera enlevé en 1954, après son achat par Dumbarton Oaks (Effenberger, 2004 : 227-228). Ce geste serait-il un signe de vénération personnelle, qui signifierait que cet objet conservait une fonction religieuse pour son nouveau propriétaire ? Très probablement.

Alors que les archéologues de l'époque se trompent généralement sur la datation et parfois sur l'identité du saint représenté, ils considèrent à juste titre, dès le début, que les mosaïques portatives étaient des objets de dévotion privée pour les Byzantins. Selon Kondakov, « ces icônes appartenaient aux iconostases des maisons, où on les conservait pour le [sic] vénérer au jour de la fête du saint : Constantin

---

12. Alors que le choix du collectionneur reste souvent volontairement inexplicable : « Les collectionneurs se plaisent à voir dans l'objet une sorte d'agent autonome qui se manifeste comme tel dès le moment de leur rencontre. Plutôt qu'élue par la personne, il s'impose à elle comme si, lui, l'avait élue » (Derlon & Jeudy-Ballini, 2006 : 351).

Porphyrogénète en fait mention » (cité par Munoz, 1906 : 171). Labarte avait déjà fait allusion à leur emplacement « dans le palais auprès du lit, comme tableaux de dévotion » (Labarte, 1873 : 352). Quand elles devinrent des objets de collection pour les Italiens de la Renaissance, leur fonction religieuse fut conservée. Les papes, qui les collectionnaient, les utilisaient à des fins dévotionnelles (Effenberger, 2004 : 211-212). Nous savons également que Laurent de Médicis avait cinq mosaïques portatives sur les murs de sa chambre à coucher, et que ces objets étaient appréciés en Italie pendant la Renaissance non seulement pour leur beauté artistique, mais aussi pour le pouvoir religieux dont ils étaient investis (Harvey, 2021 : 118-119). Même chose en Russie : une autre mosaïque portative liée à Anastasia Romanova, qui se trouve actuellement au Musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg et qui représente saint Nicolas et trois Pères de l'Église (Jean Chrysostome, Basil le Grand et Grégoire le Théologien), était également vénérée (Effenberger, 2004 : 227). Il est donc probable que Nelidov ait placé cette icône (avec son nouveau revêtement) dans l'iconostase de sa maison.

Nelidov poursuit sa carrière diplomatique à Rome (1897-1903) puis à Paris (1903-1910). En 1905, il prêta la miniature pour l'exposition italo-byzantine de l'abbaye de Grottaferata. Qualifiée de « *prezioso mosaico* », celle-ci fut placée dans la vitrine centrale de la salle VI, juste à côté d'une autre mosaïque portative représentant saint Théodore Stratelates et provenant du Musée du Vatican<sup>13</sup>. Il n'y avait pas d'autres mosaïques portatives exposées à Grottaferrata. La mise en évidence de ce type d'objet, au centre de l'exposition, témoigne

---

13. Müntz (1886 : 227) avait déjà inclus dans sa liste cette miniature représentant « saint Théodore en guerrier », citant aussi sa source, le chanoine Barbier de Montault, qui l'avait présentée une dizaine d'années plus tôt comme étant une « fine mosaïque byzantine » datant du XIII<sup>e</sup> ou du XIV<sup>e</sup> siècle (Barbier de Montault, 1867 : 122). Cette pièce, qui entre au Musée du Vatican en 1756 et qui porte des inscriptions en latin, est aujourd'hui identifiée comme représentant saint Théodore Tiron ; le nom du saint s'est donc progressivement modifié (le malentendu reposant sur une inscription en grec erronée, qui fut ajoutée par un « propriétaire occidental » de la mosaïque), et la datation également, puisqu'elle fut probablement fabriquée à la fin du XIV<sup>e</sup> siècle (Effenberger, 2004 : 231). Notons que cette mosaïque avait peut-être appartenu au théologien byzantin (et par la suite cardinal) Bessarion (1402-1472) et qu'elle avait été déjà répertoriée dans l'inventaire de 1498 de la basilique Saint-Pierre (Harvey, 2021 : 127, note 8). Sur les mosaïques portatives considérées comme léguées par Bessarion à cette basilique, voir aussi Müntz (1886 : 232).

de la prise de conscience de leur signification historique et de leur qualité esthétique, qui a suivi la publication de l'article de Müntz. Pour souligner l'importance de ces deux œuvres, le catalogue de l'exposition faisait explicitement référence à Müntz (Munoz, 1905 : 34 et 54). La salle VI, « dite aussi des ors, est un éblouissement de merveilles », écrit Palmieri, qui ne mentionne que les objets les plus importants, et parmi ceux-ci notre mosaïque (Palmieri, 1906 : 568).

Dans son catalogue français de l'exposition, Munoz présente les deux icônes dans son chapitre dédié à l'orfèvrerie : il nous donne une description et une photographie de la mosaïque de saint Théodore et note qu'elle semble être en « très mauvais état de conservation », alors qu'il décrit saint Jean Chrysostome comme une icône « d'une grande importance, non seulement à cause de sa parfaite conservation, mais aussi parce que la provenance en est connue » (Munoz, 1906 : 169-171). Après la référence au mont Athos, Munoz mentionne une autre mosaïque portative, dont il publie également une photographie, qui était au Musée de Vich, en Espagne, avant d'avoir été volée<sup>14</sup>. Il revient ensuite sur la nôtre, qui remonte selon lui au XI<sup>e</sup> siècle : « La mosaïque de M. de Nélidoff, qui doit être ajoutée à la série publiée par Eugène Müntz, est un des plus beaux exemplaires des icônes aujourd'hui très rares »<sup>15</sup> (*ibid.* : 171). Il faut noter que la tendance à regrouper les mosaïques de ce genre et les exposer ensemble incite inévitablement à la comparaison – tantôt valorisante, comme ici pour notre icône, tantôt moins flatteuse, comme avec l'icône de la Crucifixion de Vatopedi, jugée de qualité supérieure.

La question qui se pose est de savoir pourquoi Munoz, qui parle de trois mosaïques dans son catalogue français, ne publie que deux photographies. Serait-ce parce que l'icône de Nelidov avait gardé son revêtement pendant l'exposition ?

---

14. Roulin a pu l'examiner avant son vol : elle était en si mauvais état qu'il était difficile d'identifier le saint représenté. Aujourd'hui, cette mosaïque, qui représente saint Nicolas selon les spécialistes, se trouve dans le Musée d'art oriental et occidental de Kiev (Pedone, 2010 : 128).

15. Six ans plus tôt, Roulin avait déjà demandé d'ajouter notre icône à la liste de Müntz (qui « n'a nullement prétendu donner la liste complète de ces petits monuments, dans l'excellente étude qu'il leur a consacrée »), tout en signalant sa possession par Nelidov (Roulin, 1900 : 95).

L'hypothèse semble plausible. La tendance russe de couvrir toutes les icônes avec des revêtements est souvent commentée par les voyageurs du mont Athos. Quand le comte de Nadaillac visite le diacre Prokopios, peintre d'icônes et photographe qui « travaille en gros », il ne peut que constater le caractère commercial de la production : « Dans l'état actuel de l'école byzantine, l'école russe rend un réel service à l'art par la grande quantité de pauvretés qu'elle recouvre de métal » (Nadaillac, 1896 : 384). Après son exploration du trésor de Vatopedi (décrite plus haut), le comte revient sur la question de l'art byzantin :

« C'est là qu'il faut aller chercher, derrière les iconostases des monastères, le véritable art byzantin, cet art tué par la faiblesse des peintres plus récents et étouffé par l'art russe sous l'accumulation de l'orfèvrerie » (*ibid.* : 378).

Le passage de l'icône de l'espace privé de Nelidov, où elle servait vraisemblablement d'objet de culte, au musée américain de Washington marqua sa sortie de la sphère de la dévotion. Toutefois, le temps passé dans la collection de Nelidov fut aussi une période d'individualisation, puisque le diplomate russe ne possédait pas d'autre mosaïque portative.

## D'une collection privée au musée

Après le décès de Nelidov en 1910, une partie de sa collection fut vendue aux enchères à Paris en mai 1911, mais l'icône de saint Jean Chrysostome n'est pas mentionnée dans le catalogue de vente (*Catalogue...*, 1911). Il faut attendre 1954 pour retrouver sa trace, puisque Marguerite Soandjoglou en fit l'acquisition à Paris, pour la collection de Dumbarton Oaks.

La collection de Dumbarton Oaks commença à se constituer dans les années 1920 à l'initiative d'un couple, Mildred et Robert Woods Bliss. Robert Bliss était en poste à l'ambassade américaine de Paris de 1912 à 1919. C'est à Paris également que Royall Tyler commença à s'intéresser aux « *Byzantine things* » en 1913 ; devenu assez vite leur conseiller, Tyler initia le couple à l'art byzantin (Nelson, 2010 : 33-34). Cependant,

les Bliss ne montrèrent jamais beaucoup d'intérêt pour les icônes : celles actuellement exposées au Musée de Dumbarton Oaks furent acquises après la donation de la collection Bliss à l'Université de Harvard en 1936. Ainsi, malgré le fait que Tyler prévint à temps les Bliss de la vente de la mosaïque portative des Quarante Martyrs de Sébaste en 1931, les incitant vivement à l'acquérir, ceux-ci laissèrent passer leur chance, et la miniature fut achetée par Hayford Peirce (*ibid.* : 39). Tyler et Peirce se rencontrèrent à Paris en 1918 « dans le cadre des négociations de paix » : ils incarnaient ainsi « l'association fluide entre activité de renseignement militaro-diplomatique et *connoisseurship* en lien avec le marché de l'art et de l'archéologie du Proche-Orient, en plein essor de recomposition politique et sociale intense à l'est de la Méditerranée » (Labrusse, 2018 : 225)<sup>16</sup>. Un an après le décès de Peirce en 1946, sa veuve, suivant le conseil de Tyler, offrit en octobre 1947 la miniature à Dumbarton Oaks en mémoire de son mari (Nelson, 2010 : 45).

Cette histoire peut être retracée grâce aux archives de Dumbarton Oaks<sup>17</sup>. La pièce représentant les Quarante Martyrs est ici caractérisée comme « *an exceptional Byzantine micro-mosaic icon* » : le terme « micro-mosaïque », surtout dans la bibliographie anglo-saxonne, remplaça, le plus souvent, la périphrase « petits tableaux de mosaïque portatifs ». Toutefois, le vocabulaire utilisé à l'égard de notre type d'objet reste encore flottant. En fait, le terme « micro-mosaïque » peut prêter à confusion, puisqu'il est également employé pour définir une tout autre catégorie d'artefacts, bien plus récente. Il s'agit des souvenirs en mosaïque fabriqués par des artisans travaillant au Vatican, comme Clemente Ciuli (1781-1850), pour ceux qui faisaient le Grand Tour en visitant les monuments les plus importants d'Italie ; ces objets, qui imitaient des modèles plus anciens, étaient massivement vendus en Italie, surtout au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>18</sup> (Mack, 2007 : 31-34 ; Capalbo,

16. Rappelons que le profil de Nelidov, qui joua un rôle bien plus important au niveau diplomatique, était tout à fait similaire.

17. En ligne : <https://www.doaks.org/research/library-archives/dumbarton-oaks-archives/historical-records/75th-anniversary/blog/acquiring-the-miniature-mosaic-icon-of-the-forty-martyrs> (consulté le 15 août 2022).

18. Lors de la discussion du terme *ergomouzakia* (voir plus haut), Labarte se réfère à

2018). C'est un grand collectionneur anglais de ces souvenirs, sir Arthur Gilbert (1913-2001), qui forge le terme « micro-mosaïque » (*ibid.* : 131).

Mais revenons à Dumbarton Oaks. Dans son nouveau musée, notre icône (qui fut simplement achetée) ne pouvait être comparée qu'à une seule autre mosaïque, celle des Quarante Martyrs qui avait à raconter une belle histoire d'acquisition : après un achat raté à cause de l'indécision du couple Bliss, elle entra pourtant quelques années plus tard dans la collection grâce à un don. Or, le don est toujours plus noble que l'achat : « Heureusement, tout n'est pas encore classé exclusivement en termes d'achat et de vente. [...] Nous n'avons pas qu'une morale de marchands » (Mauss, 1978 : 258). Ce qui signifie que l'histoire de l'acquisition, en tant qu'épisode biographique central, peut rendre une pièce encore plus exceptionnelle. D'ailleurs, le don après décès d'une mosaïque (que le défunt soit une tsarine russe dans le cas de sainte Anne ou un diplomate-collectionneur américain dans le cas des Quarante Martyrs) montre que ces gestes de générosité, adressés à Vatopedi ou à un musée américain, font sortir l'objet de la sphère économique.

Quatre ans après l'acquisition de notre icône par Dumbarton Oaks, Otto Demus écrit un article sur les deux mosaïques de la collection. Il commence en évoquant la question de la rareté :

« [...] s'il ne reste pas beaucoup d'orfèvrerie byzantine, souvent détruite pour récupérer la matière première, ou d'icônes byzantines, cette fois à cause de leur fragilité, les mosaïques sont plus résistantes au passage du temps ; ces objets sont pourtant très rares et précieux, à cause d'une production initiale très restreinte due à leur coût de fabrication » (Demus, 1960 : 89).

Dans la première page de son article, Demus ajoute un nouvel élément qui permet d'encore mieux différencier cette catégorie de mosaïque : elles sont faites sur une planche de bois couverte d'une couche de cire ou de résine. Pour Demus, ces miniatures étaient destinées à la classe supérieure

---

ces objets liés au Grand Tour quand il écrit sur les différentes formes de « l'art de la mosaïque » et sur la production « des tableaux portatifs et même des bijoux, *comme de nos jours* [mes italiques] » (Labarte, 1864a : 47).

et faisaient partie de « l'art de cour » qui se développa aux <sup>xiii</sup><sup>e</sup> et <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècles à Constantinople, et probablement dans d'autres grands centres de l'art byzantin (*ibid.* : 92)<sup>19</sup>. Cette production fut donc non seulement coûteuse et techniquement complexe, mais aussi restreinte dans le temps, puisqu'elle n'aurait duré qu'un siècle (*ibid.* : 96). D'après Demus, le règne de Jean VI Cantacuzène semble marquer la fin de la période de production de ce type de mosaïques, dont il ne resterait que vingt-neuf spécimens dans des églises ou des musées : huit en Italie, cinq en Russie, quatre au mont Athos<sup>20</sup> et deux à Dumbarton Oaks, entre autres (*ibid.* : 95-96). On sait aujourd'hui qu'il s'agirait plutôt d'une petite quarantaine d'œuvres (Pedone, 2010 : 119-129).

## En guise de conclusion

« Chaque objet a son acte de naissance, souvent sa chryso-bulle », écrivait le comte de Nadaillac après sa visite dans le trésor de Vatopedi en septembre 1891 (Nadaillac, 1896 : 378). L'expression n'est pas sans rappeler les approches anthropologiques concernant l'objet matériel depuis quarante ans et les efforts de se pencher sur sa biographie. Pour Jean Bazin, par exemple, « une chose est la somme de tout ce qui lui est arrivé, à commencer par l'événement de sa naissance » (cité par Bonnot, 2009 : 233). Alors que les éléments concrets sur la naissance de l'icône de Vatopedi nous manquent, nous savons qu'elle devint, au fil du temps, celle de Nelidov, puis de Dumbarton Oaks – son identité étant, en grande partie, définie par son propriétaire. Mis à part sa particularité historique et sa qualité artistique, son caractère d'objet précieux

---

19. Apparemment, les mosaïques portatives étaient fabriquées non seulement à Constantinople (comme Müntz le soutenait), mais aussi à Thessalonique, à Mistra, en Thessalie, en Épire et peut-être même en Russie (Effenberger, 2004 : 227).

20. Six mosaïques portatives de petite taille, toutes du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, « faites d'abacules qui ont la taille d'une tête d'épingle », seraient encore au mont Athos (Chatzidakis, 1974 : 149-150), parmi lesquelles les deux de Vatopedi. Chatzidakis considère que quand la qualité d'une telle mosaïque est inférieure et la position des *tesserae* moins soignée, cela semble indiquer qu'elle fut fabriquée soit vers la fin du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle (après ce siècle, l'art se dégradant dans ce domaine), soit dans un centre provincial, comme Thessalonique (*ibid.* : 155).

est ainsi lié à la capacité d'incorporer et d'accumuler, depuis des siècles, « la singularité des individus » qui l'ont acquise, manipulée ou admirée (Bazin & Bensa, 1994 : 6).

Dans le cas étudié ici, tout changement de propriétaire posait de nouveau la question de l'accessibilité, puisqu'un autre public était autorisé à admirer l'icône, selon les lieux : exclusivement masculin au mont Athos ; sélectionné par Nelidov quand elle faisait partie de sa collection privée ; ou constitué d'amateurs d'art byzantin lors d'expositions (comme celle de Grottaferrata), mais aussi une fois placée dans son musée actuel.

Mis à part la question de la présence d'un public, Krzysztof Pomian dégage cinq autres « variables » pour les objets qui changent de statut quand ils entrent dans une collection : le changement de lieu social, de contexte verbal, de voisinage, de manière d'exposer les objets et, enfin, de comportement à l'égard de ceux-ci (Pomian, 1986 : 56). Notre icône a ainsi changé de « lieu social » à au moins trois reprises : de l'église athonite, elle est passée à l'espace privé de Nelidov, puis dans un musée américain, laissant définitivement derrière elle le continent européen. Pour ce qui est du changement de « contexte verbal » (discours religieux ou descriptions de spécialistes), l'icône a été présentée de manière différente lorsque le moine faisait visiter le trésor de Vatopedi au XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque Nelidov montrait les pièces de sa collection ou les icônes de son iconostase à ses invités, ou lors des visites guidées du musée depuis son acquisition en 1954. Les trois dernières variables de Pomian peuvent être regroupées dans notre cas. En effet, si l'icône était entourée d'autres objets dévotionnels et suscitait la vénération à Vatopedi et chez Nelidov, l'espace muséographique, dont elle fait partie depuis des décennies, ne se prête pas à des gestes de piété – même si les responsables de la collection byzantine du Musée Benaki, à Athènes, ont toujours des histoires à raconter sur d'éventuels gestes de vénération effectués devant une pièce de collection (entretien avec la conservatrice Mara Verykokou en 2021).

« Les objets n'ont ni valeur intrinsèque, ni destinée prévisible : ils sont des choses qui se chargent et se déchargent

de sens lors de leur passage de main en main » (Bonnot, 2004 : 160). Dans notre cas, le même objet est passé d'une communauté monastique grecque à un collectionneur russe, puis à une institution muséographique américaine. Pendant son parcours, l'objet changea même d'aspect. Le revêtement ajouté par Nelidov en 1902 fut ainsi enlevé après son transfert à Dumbarton Oaks afin de redonner à la mosaïque son apparence originelle. Des intentions différentes ont motivé ces manipulations : expression d'une dévotion et, par conséquent, inscription de l'icône dans un registre culturel, pour ce qui est du diplomate russe ; recherche d'une « pureté » artistique et archéologique (Seraïdari, 2021) afin que l'objet redevienne un témoin de l'époque byzantine, dans le cadre de sa muséification.

Si cette icône fut, au début de son parcours, un cadeau de Jean VI Cantacuzène au monastère de Vatopedi, comme la tradition le prétend, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, son acquisition par Nelidov illustre la dépendance des moines athonites vis-à-vis des dignitaires russes. C'est cette dépendance qui la transforma de nouveau en cadeau – les donateurs espérant obliger ainsi Nelidov à faire un contre-don en leur faveur. Après la mort de ce dernier, la mosaïque devint un objet proposé à la vente sur le marché de l'art et des antiquités. Son entrée au Musée de Dumbarton Oaks permit sa sortie du marché, quoique pas de manière définitive dans la mesure où les responsables de musées américains ont le droit de vendre des pièces de leur collection s'ils le souhaitent. Cela dit, elle ne circule plus pour le moment qu'en tant qu'artefact prêté pour des expositions. Cela fut le cas pour deux expositions : *Art byzantin et art européen* à Athènes en 1964 ; *Byzantium: Faith and Power* à New York en 2004.

Selon les archives de Dumbarton Oaks (voir note 13), qui donnent également les prix négociés, la miniature des Quarante Martyrs intéressait également en 1931 le collectionneur grec Antonis Benakis et le Musée du Louvre. Le Louvre possédait déjà deux mosaïques portatives : l'une représentant la Transfiguration, achetée en 1852<sup>21</sup> et reproduite dans la

---

21. En ligne : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010115258> (consulté le 15 août 2022). Le terme « micro-mosaïque » ne figure nulle part sur la fiche de cet

planche CXX par Labarte<sup>22</sup> ; l'autre, saint Georges combattant le dragon, qui fut léguée au Louvre en 1883 par le baron Charles Davillier<sup>23</sup>. Dans le catalogue en ligne du Louvre, la Transfiguration est répertoriée comme « icône portative » et saint Georges comme « mosaïque »<sup>24</sup>. De plus, rien ne permet de faire le lien entre les deux objets du Louvre dans le catalogue<sup>25</sup>. Enfin, les deux œuvres sont géographiquement séparées, la Transfiguration étant exposée au Louvre et saint Georges au Louvre-Lens. La souplesse du vocabulaire utilisé, mais aussi le fait que pour apprécier la technicité de l'exécution il faudrait manipuler ces objets et les regarder de près (ce qui est interdit dans la cadre d'un musée), ont peut-être contribué à ce que le grand public ne les connaisse pas spécialement. La « muséalité » d'une telle mosaïque, « qui a conditionné sa sélection, sa thésaurisation et sa présentation », non seulement l'empêche d'être une source d'où peut « jaillir le sacré » (Mairesse, 2019 : 25), mais aussi prive les spectateurs de la possibilité d'admirer le travail effectué en se rapprochant et en interagissant avec l'objet.

Deux histoires parallèles sont donc racontées ici : celle d'une icône athonite du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, que les sources nous permettent de suivre depuis le milieu du <sup>xviii</sup><sup>e</sup> siècle ; et celle de l'organisation des savoirs à la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, à travers

---

objet. Dans son article, Müntz précise que cet objet fut acquis « du mosaïste Belloni, pour la somme de 600 francs » (Müntz, 1886 : 226).

22. La planche figure dans l'*Album* (Labarte, 1864b) : nous apprenons que cet objet était classé en tant que « n° 341 de la *Notice des bois sculptés, albâtres et objets divers* » et qu'il existe « au milieu de la figure du Christ » une restauration « exécutée au mastic avec beaucoup d'adresse ». Labarte nous explique en détail comment la planche fut faite : la mosaïque fut d'abord photographiée, puis « une épreuve du cliché, mise en couleur » servit « pour exécuter les pierres lithochromiques ».

23. L'objet, qui avait été acheté par le baron à Florence, avait quelques « restaurations faites au moyen du pinceau » (Müntz, 1886 : 226).

24. En ligne : <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010113177> (consulté le 15 août 2022). La fiche de l'objet précise pourtant dans les « caractéristiques matérielles » et « matière et technique » qu'il s'agit d'une micro-mosaïque.

25. En revanche, sur le site de Dumbarton Oaks, l'icône de saint Jean Chrysostome (désignée comme « *miniature mosaic icon* ») est mise en relation avec celle des Quarante Martyrs, mais aussi avec une autre icône faite en ivoire (« *carved ivory panel* ») : <http://museum.doaks.org/objects-1/info/27115> (consulté le 15 août 2022). Rappelons également qu'Effenberger étudia dans un même article nos miniatures et les icônes faites de stéatite (Effenberger, 2004).

l'accumulation de connaissances et de jugements esthétiques autour de l'art byzantin. La délimitation de ce type d'objet a été basée, dès l'article fondateur de Müntz, sur la constitution d'inventaires énumérant les spécimens qui ont survécu. L'articulation entre ces deux histoires montre que le processus d'organisation des savoirs peut avoir un certain effet sur le marché de l'art et des antiquités. Dans notre cas, des collectionneurs commencèrent à s'intéresser à un type d'objet rare en même temps qu'une typologie était progressivement établie. La publication de textes sur les mosaïques portatives influa sur le devenir de celles-ci : est-ce un hasard si notre icône quitta Vatopedi en 1894, si la mosaïque du Musée de Vich, en Espagne (Roulin, 1900), fut volée après la visite de Roulin, et si celle de saint Démétrios de Thessalonique (qui se trouvait déjà à Sassoferato) fut également volée en 1894 ? Sans avoir réalisé une recherche systématique sur la mobilité de ces pièces après la publication de l'article de Müntz, tout semble indiquer que l'engouement grandissant des archéologues et des collectionneurs aurait pu faire augmenter la circulation, licite et illicite, des objets byzantins en général<sup>26</sup>.

À partir d'un moment donné, le destin de l'icône de Vatopedi dépendait donc non seulement de la place géopolitique de la Russie et de son intérêt pour le mont Athos, mais aussi de l'écho de l'article de Müntz, qui avait tant insisté sur la rareté de ces pièces.

#### Notes de la rédaction

*Manuscrit reçu le 8 février 2022*

*Version révisée reçue le 22 juin 2022*

*Article accepté pour publication le 15 juillet 2022*

#### Bibliographie

Appadurai (Arjun) (dir.). 1986. *The Social Life of Things : Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge : Cambridge University Press.

Barbier de Montault (chanoine Xavier). 1867. *La Bibliothèque vaticane et ses annexes : Le Musée chrétien, la salle des tableaux du Moyen Âge, les chambres Borgia, etc.* Rome : Librairie de Joseph Spithoever.

26. À Sassoferato, la mosaïque ne fut pas la seule à être volée : d'autres objets d'origine allemande, mais également liés au théologien byzantin Bessarion, disparurent en même temps (Charlet, 2011 : 5).

- Barskij (Vasilij). 2009. *Τα ταξίδια του στο Άγιον Όρος: 1725-1726, 1744-1745*. Avec les commentaires de Pavlos Mylonas. Thessalonique : Agioreitiki Estia.
- Bazin (Jean) & Bensa (Alban). 1994. « Les objets et les choses : des objets à “la chose” ». *Genèses*, 17, p. 4-7.
- Bonnot (Thierry). 2004. « Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre ». *L'Homme*, 170, p. 139-163.
- Bonnot (Thierry). 2009. « Prendre simplement les choses au sérieux de ce qu'elles sont... ». *L'Homme*, 191, p. 219-248.
- Capalbo (C.). 2018. « Tourism and luxury crafts: how a 19th century Roman family business charmed the foreigners and conquered the international market reinventing the past. The Castellani Goldsmith 1814-1914 ». *Almatourism. Journal of Tourism, Culture and Territorial Development* [en ligne], 9 : <https://almatourism.unibo.it/article/view/8844> [consulté le 15 août 2022].
- Catalogue des objets antiques, marbres, bronzes, verrerie, céramique, orfèvrerie et objets divers provenant de la collection de Son Exc. Mr. De Nelidow*. 1911. Paris : C. et E. Canessa.
- Charlet (Jean-Louis). 2011. « Niccolò Perotti, humaniste di Quattrocento : bibliographie critique ». *Renaissanceforum*, 7, p. 1-72.
- Chatzidakis (Manolis). 1974. « Ψηφιδωτή εικόνα του Χριστού στη Λαύρα (ἔθ. 53-56) ». *Deltion tis Hristianikis Arbaiologikis Etaireias*, 7, p. 149-157.
- Cutler (Anthony). 1995. « From loot to scholarship: changing modes in the Italian response to Byzantine artefacts, ca. 1200-1750 ». *Dumbarton Oaks Papers*, 49, p. 237-267.
- Demus (Otto). 1960. « Two palaeologan mosaic icons in the Dumbarton Oaks Collection ». *Dumbarton Oaks Papers*, 14, p. 87-119.
- Derlon (Brigitte) & Jeudy-Ballini (Monique). 2006. « Collectionneur/ collectionné. L'art primitif, le discours de la passion et la traversée imaginaire des frontières ». *L'Homme*, 177-178, p. 349-372.
- Effenberger (Arne). 2004. « Images of personal devotion: miniature mosaic and steatite icons », p. 209-241 in *Byzantium. Faith and Power (1261-1557)* / sous la direction de Helen C. Evans. New York : The Metropolitan Museum of New York.
- Evgenios. 1891. *Περιγραφή ἑμμετρος τῆς ἐν Ἀθῶν ἱεράς καὶ σεβασμίας Μεγίστης Λαύρας τοῦ Βατοπεδίου*. Athènes : Typographeion Alex. Papageorgiou.
- Fennell (Nicholas). 2021. *Russian Monks on Mount Athos. The Thousand Year History of St Panteleimon's*. Jordanville, New York : Holy Trinity Publications.
- Gerd (Lora). 2020. « The Philhellenic tendency in Russian policy in the Orthodox East (1787-1917) ». *Bulletin de correspondance hellénique moderne et contemporain* [en ligne], 2 : <https://journals.openedition.org/bchmc/442> [consulté le 15 août 2022].
- Harvey (Maria). 2021. « Icon, contact relic, souvenir: the *Virgin Eleousa* micromosaic icon at the MET ». *Metropolitan Museum Journal*, 56, p. 113-131.

- Labarte (Jules). 1864a [1<sup>re</sup> édition]. *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*. Tome 2. Paris : A. Morel & Cie.
- Labarte (Jules). 1864b [1<sup>re</sup> édition]. *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*. Album. Tome 2. Paris : A. Morel & Cie.
- Labarte (Jules). 1873 [2<sup>e</sup> édition]. *Histoire des arts industriels au Moyen Âge et à l'époque de la Renaissance*. Tome 2. Paris : A. Morel & Cie.
- Labrusse (Rémi). 2018. « Modernité byzantine : l'Exposition internationale d'art byzantin de 1931 à Paris », p. 221-242 in *Le Double Voyage : Paris-Athènes (1919-1939)* / sous la direction de Lucile Amoux-Famous et Polina Kosmadaki. Athènes : École française d'Athènes.
- Lathoud (David). 1927. « Bulletin d'art byzantin. Trois ouvrages monumentaux : Alpatov et Wulff, G. Soulier, G. de Jerphanion ». *Échos d'Orient*, 26(145), p. 76-93.
- Mack (John). 2007. *The Art of Small Things*. Boston : Harvard University Press.
- Mairesse (François). 2019. « Le sacré au prisme de la muséologie ». *Icofom Study Series*, 47(1-2), p. 23-30.
- Martin (Henri). 1931. *L'Art byzantin*. Paris : R. Durer.
- Mauss (Marcel). 1978. « Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés primitives » [1925], p. 143-279 in *Sociologie et anthropologie*. Paris : PUF (Sociologie d'aujourd'hui).
- Melas (Spyros). 1963. « Τα μωσαϊκά του Βατοπεδίου ». *Nea Estia*, 74(875), p. 251-252.
- Millet (Gabriel). 1898. « Lettre relative à sa mission au Mont-Athos ». *Comptes rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, 42(4), p. 516-518.
- Millet (Gabriel). 1902. *La Collection chrétienne et byzantine des Hautes Études. Rapport sommaire sur les conférences de l'exercice 1902-1903 et le programme des conférences pour l'exercice 1903-1904*. Paris : Imprimerie nationale / École pratique des hautes études, Section des sciences religieuses.
- Munoz (Antonio). 1905. *Esposizione d'arte italo-bizantina nella Badia greca di Grottaferrata. Catalogo*. Rome : Tip. dell' Unione cooperativa editrice.
- Munoz (Antonio). 1906. *L'Art byzantin à l'exposition de Grottaferrata*. Rome : Danesi.
- Müntz (Eugène). 1886. « Les mosaïques byzantines portatives ». *Bulletin monumental*, 52, p. 222-240.
- Nadaillac (comte B. de). 1896. « Le Mont Athos ». *Le Tour du monde. Journal des voyages et des voyageurs*, nouvelle série, 2<sup>e</sup> année, p. 361-384.
- Nelson (Robert S.). 2010. « Royall Tyler and the Bliss collection of Byzantine art, p. 27-50 in *A Home of the Humanities. The Collecting and Patronage of Mildred and Robert Woods Bliss* / sous la direction de James N. Carder. Washington (DC) : Dumbarton Oaks Research Library and Collection.

- Nelson (Robert S.). 2021. « A miniature mosaic icon of St. Demetrios in Byzantium and the Renaissance ». *Dumbarton Oaks Papers*, 75, p. 41-84.
- Neyrat (Alexandre-Stanislas). 1880. *L'Atbos. Notes d'une excursion à la presqu'île et à la montagne des moines*. Paris : Plon.
- Odobesco (M.). 1870-1872. « Art au Mont-Athos ». *Annales archéologiques*, 27, p. 259-263.
- Palmieri (Aurelio P.). 1906. « Les fêtes du neuvième centenaire de Grottaferrata et l'exposition d'art italo-byzantin ». *Βυζαντινά Χρονικά / Византийский Временник*, 12, p. 550-570.
- Pedone (Silvia). 2010. « L'icona di Cristo si Santa Maria in Campitelli: un esempio di "Musaico parvissimo" ». *Rivista dell'Istituto nazionale d'archeologia e storia dell'arte*, 60, p. 95-131.
- Piatnitsky (Yuri). 1999. « The portable mosaic icons from Vatopedi, Mount Athos », p. 211-224 in *The Monastery of Vatopedi. History and art* / sous la direction de Paris Gounaridis. Athènes : National Hellenic Research Foundation / Institute for Byzantine Research.
- Régimbeau (Gérard). 2013. « Classifier les œuvres d'art : catégories de savoirs et classement de valeurs ». *Hermès. La Revue*, 66, p. 58-65.
- Roulin (E.). 1900. « Tableau byzantin inédit (Musée épiscopal de Vich) ». *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*, 7(1), p. 95-104.
- Salomon (Xavier F.). 2003. « Cardinal Pietro Barbo's collection and its inventory reconsidered ». *Journal of the History of Collections*, 15(1), p. 1-18.
- Semoglou (Athanasios). 2017. « Mosaic icons in and from Mount Athos », p. 244-258 in *Mount Athos. The Light of the Orthodox Christianity: Interaction of Cultures*. Saint-Petersbourg : St Petersburg Repin State Academic Institution.
- Seraïdari (Katerina). 2001. « Rituels scolaires en Grèce : de l'histoire nationale aux pratiques religieuses locales ». *Terrain*, 37, p. 139-152, en ligne : <https://journals.openedition.org/terrain/1350> [consulté le 15 août 2022].
- Seraïdari (Katerina). 2020. « Icons as marketable objects: diffusion and popularity of Russians icons in Greece (19th - Early 20th Century) ». *Museikon*, 4, p. 247-252, en ligne : [https://www.academia.edu/44830814/Museikon\\_4\\_2020](https://www.academia.edu/44830814/Museikon_4_2020) [consulté le 15 août 2022].
- Seraïdari (Katerina). 2021. « Georgios Lampakis (1854-1914) et la constitution de la collection du Musée des antiquités chrétiennes d'Athènes. Monuments, icônes et objets de culte ». *Histoire de l'art*, 86, p. 253-262.
- Seraïdari (Katerina). 2022. « Transporter, cacher, détruire. Les "objets réfugiés" des orthodoxes de Turquie (1912-1924) ». *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 1, p. 133-144.
- Vatopedinos (Théophilos). 1972. « Χρονικόν περί της ιεράς και σεβασμίας μεγίστης Μονής Βατοπαιδίου Αγίου Ορους ». *Makedonika*, 12, p. 71-122.
- Vlahos (Kosmas). 1903. *Η Χερσόνησος του Αγίου Ορους Αθω και αι εν αυτή μοναί και οι μοναχοί πάλαι τε και νυν*. Vólos : Panthessalikon Typografeion ; Athènes : Plataniotou.

## Auteure

---

**Katerina Seraïdari**, Institute for Mediterranean Studies,  
Réthymnon (Grèce)

Katerina Seraïdari est docteure en anthropologie sociale (EHESS, 2000) et chercheuse à l'Institute for Mediterranean Studies, engagée dans le programme Ricontrans sur le thème : « Visual culture, piety and propaganda: transfer and reception of Russian religious art in the Balkans and the Eastern Mediterranean (16th to early 20th century) ». Elle s'intéresse actuellement aux enjeux de la présence russe sur le mont Athos au XIX<sup>e</sup> siècle, et, plus généralement, à l'art religieux, aux pratiques dévotionnelles et festives et à la question de la patrimonialisation. Elle a publié, entre autres, une version remaniée de sa thèse : *Le Culte des icônes en Grèce* (Presses universitaires du Mirail, 2005).

Courriel : k.seraidari[at]gmail.com

### **La carrière patrimoniale d'une mosaïque portative byzantine**

L'article raconte deux histoires parallèles : celle d'une icône athonite du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle qui se trouva en 1894 dans la collection privée d'un diplomate russe avant d'être acquise par le Musée de Dumbarton Oaks en 1954 ; et celle de l'émergence d'un nouvel objet d'étude dans le domaine de l'art byzantin à partir de la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle, alors que ces pièces (pour la première fois étudiée systématiquement) sont de plus en plus convoitées par les collectionneurs. Il examine ainsi la manière dont un type d'objet (les « petits tableaux mosaïques portatifs ») fut identifié et nommé à la fin du <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle. L'effort de constituer cette typologie fut marqué par la production de listes énumérant les miniatures byzantines qui avaient survécu au passage du temps. Les inventaires révélèrent la grande rareté de ces pièces, qui avaient été déjà très recherchées par les collectionneurs italiens pendant la Renaissance. L'article suit, plus précisément, le parcours biographique d'une de ces mosaïques qui, après des siècles d'immobilisation dans le trésor du monastère de Vatopedi, connut un certain nombre de déplacements. Son changement de statut (d'objet culturel à objet muséographique), les conditions de sa circulation, ainsi que les différentes formes d'échange dans lesquelles elle fut impliquée (dons mais aussi achats), révèlent une corrélation avec le développement d'études archéologiques autour des mosaïques portatives. L'articulation entre ces deux histoires montre que le processus d'organisation des savoirs peut avoir un effet sur le marché de l'art et des antiquités.

#### *Mots-clés*

mont Athos, mosaïque, Byzance, collection, Russie

---

### **The patrimonial trajectory of a portable Byzantine mosaic**

This article tells two parallel stories: one about a 14th century Athonite icon that was in the collection of a Russian diplomat in 1894 before it was acquired by the Dumbarton Oaks Museum, and the other is the emergence of a new object of study in the field of Byzantine Art starting at the end of the 19th century, precisely when these pieces (that were being studied systematically for the first time) were increasingly sought after by collectors. Thus, this article examines how a type of object (small portable mosaics) was identified and named at the end of the 19th century. Efforts to define this type of object were signified by the production of lists of byzantine miniatures that had survived the passage of time. Inventories revealed the great rarity of these pieces that were already highly desirable amongst Italian collectors during the Renaissance. This article follows the trajectory of one such mosaic, which after having been kept in place in the treasury of the Vatopedi Monastery, was moved around a number of times. Its change of status (from object of devotion to a museum work), the conditions of its

displacements and the different forms of exchange in which it was involved (gifts but also sales) reveal a correlation with the development of archeological studies on such portable mosaics. The articulation between these two stories shows that the process of organizing knowledge on certain topics can directly affect the art and antiquities market.

*Keywords*

Mount Athos, mosaic, Byzantium, Collection, Russia

---

## **El recorrido patrimonial de un mosaico portátil bizantino**

Este artículo cuenta dos historias paralelas: la de un ícono athonita del siglo XIV que integró la colección privada de un diplomático ruso en 1894 antes de ser adquirido por el Museo de Dumbarton Oaks en 1954; y la del surgimiento de un nuevo objeto de estudio en el ámbito del arte bizantino a partir de finales del siglo XIX, cuando estas piezas (por primera vez estudiadas sistemáticamente) eran cada vez más buscadas por los coleccionistas. Se examina cómo un tipo de objeto (las “pequeñas pinturas de mosaico portátiles”) se identificó y denominó hacia finales del siglo XIX. El esfuerzo por establecer esta tipología estuvo marcado por la elaboración de listas de miniaturas bizantinas que habían sobrevivido al paso del tiempo. Los inventarios revelaron la gran rareza de estas piezas, las cuales ya habían sido ampliamente codiciadas por los coleccionistas italianos durante el Renacimiento. El artículo sigue el recorrido biográfico de uno de estos mosaicos, que tras siglos de inmovilidad en el Tesoro del Monasterio de Vatopedi, experimentó varios traslados. Su cambio de estatus (de objeto cultural a objeto museográfico), las condiciones de su circulación, así como las diferentes formas de intercambio en las que estuvo implicado (donaciones, compras), revelan una correlación con el desarrollo de los estudios arqueológicos en torno a los mosaicos portátiles. La articulación entre estas dos historias demuestra que el proceso de organización del saber puede repercutir en el mercado del arte y las antigüedades.

*Palabras clave*

Monte Athos, mosaico, Bizancio, colección, Rusia