

L'icône russe [N. P. Kondakov. L'icône Russe]

In: Journal des savants. Août-octobre 1930. pp. 349-361.

Citer ce document / Cite this document :

Carsow Michel. L'icône russe [N. P. Kondakov. L'icône Russe]. In: Journal des savants. Août-octobre 1930. pp. 349-361.

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/jds_0021-8103_1930_num_8_1_2397

L'ICÔNE RUSSE

N. P. KONDAKOV. *L'icône Russe*, 4 volumes in-folio. Tome I et II, deux albums de 65 et 36 planches, description des planches. Prague, Ed. Seminarium Kondakovianum, 1928-29-30.

Un atlas de planches en couleur constitue le premier volume de cette œuvre capitale, premier travail d'érudition exposant l'ensemble de la question. La description des planches est sommaire, le sujet étant traité avec l'ampleur qu'il comporte dans les volumes III et IV, actuellement sous presse.

L'ensemble des gravures contenues dans cet album permet de se faire une idée de cette forme d'art très particulière. Les thèmes traités se retrouvent fréquemment dans les œuvres occidentales, mais l'interprétation en est très différente, tant dans la forme que dans l'esprit, tant dans le détail que dans l'ensemble. Les emprunts à l'occident ou à l'orient se font parfois remarquer, mais de même qu'en architecture, ou en musique, ces apports étrangers subissent une transformation profonde et s'adaptent aux formules nouvelles qui leur sont imposées.

La peinture d'icônes, et les reproductions présentées aux lecteurs, sont réparties en cinq groupes. 1° École de Novgorod. Les Primitifs, xiv^e-xvi^e siècles ; 2° École de Moscou-Souzdal. Tradition d'André Roublev, xv^e siècle ; 3° Manière éclectique. Groupes de Moscou et de Novgorod. Tradition du Maître Denys. Fin du xv^e et début du xvi^e siècle ; 4° Novgorod. Moscou. Première École Stroganov. Ecoles provinciales. xvi^e siècle ; 5° École des Stroganov et iconographes des Tsars du xvii^e siècle.

I

ÉCOLE DE NOVGOROD. LES PRIMITIFS.
(XIV^e-XVI^e SIÈCLES)

Les traits caractéristiques de cette période s'expriment dans la forme, dans la manière et dans la couleur. Contours des têtes sobres ; ovale rigide du visage remontant en pointe à la bi-partition des cheveux ; forme des yeux particulière et orbites démesurées ; draperies anguleuses et rigides. Oppositions crues des tons verts (vert azuré, *prazelen* ; vert sombre,

sankir) et rouges (rouge-momie, *bakan* ; pourpre, *bagor* ; rouge cinabre, *kinovar* ; écarlate, *tchervlen*). Pâleur des ors. Absence presque totale de modelés et de rehauts, ceux qu'on relève sont obtenus à l'aide du blanc de céruse pur (*bélila*). Les vêtements sont recouverts par des couches de couleur plates, ignorant les tons dégradés qui donneront par la suite du relief aux étoffes. Le dessin est sobre et précis. Les procédés graphiques des visages et des vêtements, très fins. Un reflet de la tradition gréco-orientale apparaît dans certaines icônes de ce groupe.

L'archange Saint-Michel, à mi-corps, l'archistratège, chef des armées célestes, est reproduit par la planche I particulièrement représentative à cet égard. Les planches V et VI montrent Saint-Georges et le dragon, et représentent le patron de Constantinople plongeant sa lance dans la gueule du monstre. Le mouvement du cavalier est curieux. Les yeux sont indiqués de face dans la tête de profil. Un masque solaire, décorant le bouclier du martyr (pl. V), un des huit saints guerriers (*voïny - moutchenniki*) fait revivre un motif antique dans une image religieuse du moyen-âge.

La *Vierge de Smolensk*, pl. VII (*Smolenskaïa Bogomater*), est la copie du xv^e siècle d'une icône miraculeuse apportée de Byzance à Smolensk au x^e ou xi^e siècle. La Vierge est représentée à mi-corps, le Christ sur son bras gauche. Les rehauts du visage sont traités dans la manière italo-grecque. Le ton sombre, vineux du maphorion de la Vierge est noble et harmonieux. Cette Vierge symbolique représente le type de la *Panagia Hodigitria*, d'après le nom de l'église de Byzance où on la vénérât. Elle est Celle qui montre la voie, la Conductrice qui, debout, la main droite levée semble conduire les âmes vers l'Enfant divin. La *Vierge de Konevetz* (*Konevskaya Bogomater*) ou Vierge à la Colombe est également la copie d'un original apporté du mont Athos au monastère Konevetz, sur le lac de Ladoga, en 1393. Elle remonte au xv^e siècle. L'enfant tient entre ses mains une colombe et reproduit un thème italien du xiv^e siècle.

La *Sainte-Face*, ou *Sainte-Suaire* (*Sviatoï oubrouss*, *Spass na oubroussè*) planche XI, est dérivée de l'icône *atcheïropoiète* (*neroukotvorenuiy obraz*), « image non faite de main d'homme » miraculeusement imprimée sur un suaire donné par le Christ à Abgar, roi d'Edesse. Cette icône montre le type oriental du Christ, adulte et barbu dit à la Barbe Mouillée (*Mokraïa Brada*). A cette représentation très répandue dans le monde orthodoxe-grec, l'église latine a opposé le Suaire de Sainte Véro-

nique, image archeïropoïète également, portant l'empreinte de la face du Christ montant au Calvaire. A la différence de la Sainte-Face d'occident, montrant un masque douloureux, couronné d'épines, la Sainte-Face gréco-slave représente le Christ en majesté.

La Nativité du Christ, planche XII, révèle des influences italiennes, et pourrait être rapprochée d'une icône gréco-italienne faisant partie de la collection de N. P. Likhatchew¹. Le mouvement de la servante du premier plan évoque singulièrement la Renaissance.

La planche XIV reproduit une petite image (*kleïmo*) montrant un épisode de la vie de Saint-Nicolas le Thaumaturge (Nicolaï Tchoudotvoretz) sauvant, par un miracle, un jeune garçon qui se noyait. C'est le saint populaire entre tous, le patron de la Russie. Le mouvement des vagues est curieux. Les flots sont représentés par des spirales, comme chez les Assyriens.

II

ÉCOLE DE MOSCOU-SOUZDAL. TRADITION D'ANDRÉ ROUBLEV.

(XV^e SIÈCLE)

Les planches XVI à XXIV représentent ce groupe, qui se distingue très nettement du groupe précédent. La couleur, l'expression des visages, le dessin montrent qu'il s'agit bien d'une école d'art particulière, avec ses formes d'expression et ses procédés. Les nuages ouatés qu'on rencontre dans les fonds de certaines icônes sont cependant étrangers aux œuvres d'André Roublev. Mais la mise en page, l'inclinaison des têtes, l'assymétrie de la composition, les mains, l'angle émoussé des épaules, sont autant de signes très caractéristiques.

Le dessin est dur et précis. Les tons sombres très profonds. Le modelé est obtenu non plus par des rehauts blancs, mais par des tons dégradés de la couleur fondamentale. Les « avivements » s'observent autour des yeux, sur le cou, sur les mains. Un coloris plus harmonieux remplace les oppositions plus ou moins accusées. Ce groupe est caractérisé par une gamme de nuances très abondante.

L'influence d'André Roublev se fait surtout sentir dans les représen-

1. Voir N. P. Kondakov, *Iconographie de la Vierge, dans ses rapports entre la peinture d'icône gréco-russe et la peinture italienne au début de la Renaissance*, Saint-Petersbourg, 1911, p. 16.

tations de la Déisis (planches XVI à XXII). La Déisis, en russe Déïsous, montre le Christ en gloire, trônant entre les saints de l'Ancienne et de la Nouvelle Loi, la Vierge et Saint Jean Baptiste (Ioann Krestitel) qui inter-cèdent pour l'humanité. L'Occident réserve généralement ce rôle à Saint Jean l'Évangéliste (Ioann Bogoslov). Ce thème capital de l'iconographie russe appartient au cycle apocalyptique réparti en cinq zones : l'Anastasis, la Déisis, l'Hétimasie, le Jugement dernier, enfin le Paradis et l'Enfer.

« La tradition de Roublev à laquelle se rattache cette série d'icônes se distingue par la noblesse de la ligne, par l'élégance de la forme et par l'harmonie des couleurs ; elle constitue la plus haute réussite de l'iconographie russe ».

III

MANIÈRE ÉCLECTIQUE. GROUPES DE MOSCOU ET DE NOVGOROD

TRADITION DU MAÎTRE DENYS (FIN DU XV^e ET DÉBUT DU XVI^e SIÈCLES)

L'harmonie de la composition et des couleurs, les proportions balancées des figures, les tons profonds et purs du coloris, caractérisent l'école de Novgorod. Le paysage, composé de monticules superposés en marches d'escalier, *lescadni*, est également significatif. Mais le trait essentiel de ces œuvres est, par dessus tout, la symétrie.

L'Ascension du Sauveur, Rédempteur de l'humanité (Voznécéniè), planche XXV, reproduit le type le plus courant de ce fragment du cycle évangélique. Le pourpre sombre du maphorion de la Vierge se détache avec bonheur sur le fond blanc des vêtements des anges. L'équilibre et la clarté de la composition, le coloris, la finesse des figures en font le type le plus remarquable de ce groupe d'icônes.

La Dormition de la Vierge (Ouspéniè Bogomateri), planche XXVI, appartient également au cycle évangélique de l'iconographie russe. Le Christ tient entre ses mains l'âme de la Vierge, symbolisée par une petite figurine blanche entourée de bandelettes. Ce thème se rencontre dans les églises balkaniques des XII^e-XIV^e siècles. L'architecture ramène la pensée vers les décors italiens, de même que dans les planches XXVII et XXVIII qui représentent Saint Luc et Saint Jean l'Évangéliste.

Le thème de la Résurrection du Christ (Voskreséniè Christovo), planche XXX, qui appartient au cycle évangélique, se confond ici avec la Descente

aux Limbes (l'Anastasis du cycle apocalyptique). L'art byzantin s'inspire ici de l'Évangile apocryphe de Nicodème. Ce sujet classique est traité cependant sous une forme tout à fait nouvelle et complètement différente de celles de l'occident.

Dans l'Annonciation (Blagovéchtchéniè), planche XXXIII, on remarque un grand voile rouge, qui traverse toute la composition et relie le sommet des architectures du fond. Or dans l'église de Blachernes, à Constantinople, où eut lieu le miracle de l'Intercession de la Vierge qui étendit son voile au-dessus des fidèles, l'image de la Vierge orante, qui décorait l'abside, était généralement dissimulée aux yeux du public par un rideau rouge qu'on écartait à certains jours de fête. Il n'est pas impossible que le voile rouge de l'Annonciation soit une réminiscence de cette tradition.

L'entrée du Christ à Jérusalem (Vhod Gospoden v Iérousalim), planche XXXVI, est un beau spécimen d'art classique où certains visages évoquent le style des primitifs italiens. La Crucifixion (Raspiatiè), planche XXXVII, montre un colisée romain constituant l'arrière plan du tableau. La Mise au Tombeau, scène de la Lamentation ou du Thrène funèbre, planche XXXIX, montre une des saintes femmes éplorées, dans un geste de pleureuse antique, qu'on retrouve sur un loutrophore du Louvre. Geste humain, désespéré, propre à toutes les époques.

Chaque sujet est traité avec beaucoup d'originalité. L'interprétation des thèmes anciens est nouvelle, l'invention toute autre.

IV

NOVGOROD. MOSCOU. PREMIÈRE ÉCOLE STROGANOV

ÉCOLES PROVINCIALES (XVI^e SIÈCLE)

Les icônes de l'École des Stroganov (Stroganovskago pisma) sont des œuvres de collection dont le succès s'explique par le raffinement des détails, l'exécution minutieuse, la richesse de l'ornementation.

L'icône des saints Frol et Lavr, planche XLI, patrons des maquignons et des chevaux, recèle des influences persanes incontestables. Un beau sentiment de draperie apparaît dans la figure de la Vierge, planche XLIII. Deux petites icônes retraçant des épisodes guerriers de la vie de Boris et Gleb, planche L et LI, représentent très certainement des vêtements et des

armes de l'époque. La piété populaire associe toujours dans le même culte ces deux jeunes princes, assassinés par leur frère Sviatopolk, fils de Wladimir le Saint « égal aux apôtres » (*ravnoapostolnyj*), héros solaire des épopées nationales, qui régna à Kiew de 972 à 1015, et fut l'ardent propagateur du christianisme en Russie.

La Nativité (*Rojdestvo Christovo*), planche LIV, qu'on serait tenté de rapprocher de la planche XII fait ressortir la manière très particulière dont ces artistes interprétaient les thèmes donnés. Ce n'est plus du tout la conception du moyen-âge occidental, la Grotte, l'absence de l'âne, l'accoucheuse Salomé, présidant au bain de l'Enfant, sujet propre à l'iconographie byzantine, sont autant de traits particuliers et originaux.

V

ÉCOLE DES STROGANOV ET ICONOGRAPHES DES TSARS
(XVII^e SIÈCLE)

Les Stroganov, originaires de Novgorod, qui avait réalisé une fortune considérable en faisant le commerce du sel, des pelleteries et des richesses minières de l'Oural, étaient une famille de Mécènes, dont les peintres, comme Savine, Moskvitine, Tchirine, ont également travaillé pour les Tsars. Istoma Savine porte même le titre de peintre d'icônes impérial, *ikonopisets gossoudarev*.

Les sujets continuent à être traités dans un esprit très différent de la manière occidentale. La planche LIX montre un Saint Jean Baptiste ailé d'origine grecque. La Sainte Face avec le thème « Ne me pleure pas Mère » et plusieurs saints à la marge, planche LXII est une œuvre magnifique, attribuée à Tchirine, et dont l'originalité est remarquable. Le Tsarevitch Dmitri (fils d'Ivan IV, improprement surnommé le Terrible, le qualificatif *groznyj* ayant, au XVI^e siècle, la signification de « respectable ») assassiné par ordre de Boris Godounov, et le prince Roman d'Ouglitch, planche LXIII, montrent des costumes étonnants et révèlent un sens très développé du portrait. Enfin une icône curieuse montre Saint Jean le Précurseur dans un désert, planche LXIV. Des petits sujets bibliques entourent le saint, tel celui de Tobie et l'ange dans le coin en bas à gauche. Le coloris et la composition font ressortir une fois de plus l'originalité de la conception et de la manière des peintres d'icônes de l'ancienne Russie.

VI

ICÔNES DE DIVERSES ÉPOQUES

Le tome II contient l'illustration répondant aux textes des volumes III et IV, actuellement sous presse. Les sujets ont été choisis par l'auteur. Quelques illustrations, pl. 1, 9 et 54 ont été ajoutées par les éditeurs. La classification des gravures est adaptée au texte des volumes à paraître. Elles sont partagées en cinq groupes :

1° *Les plus anciennes icônes russes, XIII^e-XIV^e siècles.* (Pl. 1 à 13) La planche I montre un détail de l'icône de saint Demetrios de Thessalonique martyr, actuellement aux Ateliers de Restauration à Moscou.

Il est à souhaiter que le nettoyage et les restaurations se bornent au strict nécessaire en vue d'assurer la conservation de ces monuments artistiques, car le zèle de restaurateurs trop consciencieux peut enlever à une œuvre d'art, à une peinture surtout, son caractère, son expression et sa sincérité.

La planche 8 montre une Vierge, du type « Znaménié » (dont le prototype byzantin est la *Panagia Blacherniotissa*), debout, les mains levées comme une Orante, le Christ Emmanuel représenté sur sa poitrine, dans un médaillon.

2° *École de Novgorod* (pl. 14 à 53). L'icône de Saint-Thomas (pl. 15) montre une figure empreinte d'hiératisme, pleine de grandeur et de dignité. La Naissance de la Vierge (pl. 37) est d'une composition savante, giottesque. Les robes de Saint Athanase et de Cyrille d'Alexandrie (pl. 46) sont presque architecturales, l'allongement mesuré des figures leur confère une grande distinction. On retrouve ce même allongement dans les figures un peu plus mouvementées, plus heurtés, de la Déisis (pl. 53) qui appartient déjà à l'école éclectique du XVI^e siècle.

3° *icônes du XV^e et XVI^e siècles.* (pl. 54 à 92). La planche 54 reproduit un détail de l'iconostase (cloison monumentale, partagée en plusieurs registres, *iarouss*, généralement en cinq, *piatiaroussniy iconostass*, qui dérobe le sanctuaire à la vue des fidèles) de la Cathédrale de la Sainte-Trinité, au célèbre Couvent de Troïtsa, ou Laure de la Trinité Saint-Serge (*Troïtsko-Serguievskaja Lavra*), près de Moscou. Peinture exécutée par André Roublev, le plus grand peintre de l'école de Novgorod. La planche 57 montre une Sainte-Trinité (*Jivonatchalnaïa Troïtsa*), inspirée de la célèbre icône de Roublev, peinte vers 1410 pour la Laure de la Trinité

Saint-Serge. La Sainte-Trinité est représentée d'après l'Ancien Testament, selon la tradition byzantine, sous la forme des trois anges assis à la table d'Abraham. Dans deux miniatures de Fouquet, au musée Condé (Le Couronnement et l'Intronisation de la Vierge¹), la Sainte-Trinité est également incarnée par les figures de trois Christ identiques.

4° *Icônes à signification mystique et didactique* (pl. 93 à 104). Les sujets représentent, la Procession de la Vraie Croix Vivifiante, avec des fonds d'architectures très caractéristiques, l'Annonciation de la Passion (pl. 94) où l'archange Gabriel tient entre ses bras une grande croix à huit extrémités (*osmikonetchniy krest*), à triple croisillon, dont deux horizontaux et le troisième oblique au bas de la hampe, modèle le plus répandu dans l'église orthodoxe. Deux autres formes de croix sont : la croix à six extrémités, *chestikonetchniy krest*, ou croix patriarcale à double croisillon, et la croix à quatre extrémités, *tchetverokonetchniy krest*, à simple croisillon qui, à branches égales est une croix grecque, et à branches inégales, une croix latine. D'autres sujets représentent la Parole des dix Vierges, le Miracle du Signe de la Vierge, *Znaméniè*, (pl. 104) commémorant l'invasion des Souzdaliens à Novgorod, etc.

5° *Icônes de Moscou, fin du XVI^e et XVII^e siècles* (pl. 105 à 120). Ce groupe ne présente pas toujours le même charme et l'originalité des précédents. Certains sujets sont surchargés, la composition est parfois moins nette, moins équilibrée. Le réalisme de certains visages est très accusé, ainsi le portrait du Tsar Feodor Ioannovitch (pl. 106). Les figures de la planche 110 où l'on voit l'archange Saint-Michel entre la Reine Alexandra, Sainte Martyre, et Saint Alexis, l'Homme de Dieu, sont d'une grande distinction, même un peu précieuses. L'icône reproduite par la planche 119 (à droite) évoque le meurtre du Tsarevitch Dmitri. La même planche représente, à gauche, Saint Nil Stolbensky. Les architectures, les costumes, font de ces icônes de véritables petits tableaux d'histoire.

4° *Icônes grecques qui pouvaient servir de modèle aux imagiers russes* (pl. 121 à 136). Ou plutôt, qui les inspiraient. Les peintres d'icônes avaient des modèles déterminés, ils travaillaient d'après des manuels (*podlinniki*) ou des recueils de calques (*perevody*), dont il devaient adopter le type, fixé par la tradition.

En dépit de ces règles sévères et du traditionalisme byzantin, les monu-

1. La miniature connue sous le nom de l'Intronisation de la Vierge représente, en réalité, la Trinité dans sa Gloire (Henri Martin, *Les Fouquet de Chantilly*).

ments de l'iconographie russe montrent une diversité de composition, une fraîcheur d'exécution, une originalité d'interprétation qui en font une des variétés les plus remarquables et les plus expressives de l'art oriental du moyen-âge.

VII

LA VIE DE N. P. KONDAKOV

La vie de N. P. Kondakov étant peu connue en France, nous avons cru bon, en terminant, de donner sur lui quelques détails biographiques.

N. P. Kondakov, membre de l'Académie impériale des Sciences, de l'Académie impériale des Beaux-Arts, des Académies ecclésiastiques de Kiew et de Pétrograd, correspondant de l'Institut de France, est mort en exil, à Prague, le 16 février 1925.

Nous évoquerons brièvement l'activité scientifique de l'éminent byzantiniste, chercheur et voyageur infatigable, dont la devise fut, toute sa vie, *nulla dies sine linea*.

Né en 1844 dans la province de Koursk, en Russie méridionale, N. P. Kondakov termina ses études secondaires à Moscou, dans un gymnase où, quelques années plus tard, il enseigna la langue et la littérature russes. Passionné, au début de ses études, pour les mathématiques, une myopie précoce ne tarda pas à l'en détourner. Il évolua par la suite. Admis en 1861 à la Faculté des Lettres de l'Université de Moscou, il s'adonna à l'étude de la langue, de la littérature russes, et surtout à l'histoire de l'art, fort peu en faveur à cette époque. Le professeur Bouslaew exerça une influence profonde sur le jeune étudiant et dirigea ses études vers la renaissance italienne et le moyen-âge. En ces années l'instruction donnée aux jeunes gens était exclusivement classique. C'est à peine si les programmes universitaires mentionnaient le Moyen-Age et la Renaissance.

Une érudition classique remarquable facilita à N. P. Kondakov l'étude de ces périodes, en particulier celle de l'archéologie chrétienne, mais surtout celles de l'art byzantin et de l'antiquité russe, presque totalement ignorés à cette époque. Par la suite il aborda le problème des influences réciproques russo-byzantines, et enfin celui des influences de Byzance sur l'art occidental du moyen-âge. Ce fut un précurseur, et c'est à juste titre

qu'on peut considérer N. P. Kondakov tout imprégné de civilisation latine, et particulièrement française, comme « le patriarche de l'archéologie byzantine ».

En 1866 il publie ses trois premières études sur l'histoire de l'art : *Anciennes églises chrétiennes, L'art orthodoxe en Serbie, Croix anglo-saxonnes du VIII^e siècle*. En 1869 il soutient à l'Université de Moscou sa thèse de doctorat sur *Le monument des Harpies en Asie Mineure et la symbolique de l'art grec*, dont la valeur fut reconnue et qui fait encore autorité à notre époque. Ayant obtenu en 1870 la chaire d'histoire de l'art à l'Université impériale d'Odessa, N. P. Kondakov expose son programme dans la conférence d'inauguration, qui eut lieu le 9 septembre 1870, dont le sujet était *L'étude de l'antiquité classique et la théorie de l'art*. Il proclame, entre autres, la nécessité absolue, pour l'érudit, de l'étude directe des monuments. Mettant ses préceptes en action, il voyage constamment entre 1870 et 1880, étudiant sur place, dans les musées, dans les bibliothèques, dans les collections privées, les monuments artistiques de la Russie méridionale, de l'Europe occidentale et du proche Orient.

Ses recherches minutieuses sur les enluminures des manuscrits grecs dans les bibliothèques occidentales déterminent, en 1876, la publication de sa première œuvre capitale, *Histoire de l'iconographie et de l'art byzantins d'après les miniatures des manuscrits grecs*. Cette même année la Société impériale d'archéologie lui décerne la médaille d'or et il est nommé membre de la Commission impériale d'archéologie.

N. P. Kondakov est de plus en plus absorbé par l'étude des antiquités slaves et byzantines. Il considère son érudition classique comme la préparation indispensable aux recherches qu'il a l'intention d'entreprendre. Entre 1876 et 1878 il publie plusieurs travaux sur divers monuments d'Akkermann, de Panticapée, des régions de la Kouban et du Terek. En 1879 son ouvrage sur *L'art, la religion et les mœurs à travers les figurines grecques en terre cuite*, illustre admirablement la méthode de l'érudit qui ne se bornera jamais à étudier un monument d'une manière abstraite, mais le situera toujours dans le cadre historique, artistique et religieux de son époque, qui seul permet de comprendre une œuvre d'art et d'en saisir la portée. Il prévient les lecteurs de son intention de se livrer entièrement aux études byzantines. Plusieurs autres études paraissent également à cette époque : *Les sculptures de la porte Sainte-Sabine à Rome* (publiée en français dans la *Revue archéologique*, tome XXXIII, 1877); *Miniatures d'un psautier grec du*

IX^e siècle, appartenant à la collection A.-I. Chloudow, à Moscou ; Une ancienne patère chrétienne des catacombes de Kertch ; Mosaïques de Kahrié-Djami à Constantinople.

Son voyage au Sinaï lui permet de faire paraître l'ouvrage intitulé : *Voyage au Sinaï en 1881. Impressions de voyage. Antiquités du monastère du Sinaï*, dans lequel il proclame la nécessité d'appliquer aux recherches scientifiques la méthode comparative dans le sens le plus large du terme. Plusieurs séjours consécutifs à Constantinople lui permettent de réunir la documentation de son travail sur *Les églises byzantines et les monuments de Constantinople*, publié à Odessa en 1887, et de son étude publiée en 1903 à Saint-Petersbourg sur les *Initiales zoomorphiques des manuscrits grecs et glagolitiques des V^e et XI^e siècles à la bibliothèque du mont Sinaï*. En 1888 il publie, d'autre part, le résultat de ses recherches sur les *Fresques des escaliers de la cathédrale Sainte Sophie de Kiew*. Cette même année il obtient la chaire d'histoire de l'art à l'Université impériale de Saint-Petersbourg. Conservateur au Musée de l'Ermitage de la section du Moyen-Age et de la Renaissance, il professe simultanément aux Cours supérieurs féminins, mais se voit bientôt obligé, pour raison de santé, d'interrompre son enseignement et de se rendre en Crimée.

Déjà antérieurement il avait, à la suite d'un voyage en Géorgie, la Colchide des Grecs, publié une étude sur l'*Architecture ancienne en Géorgie* (Moscou, 1876). Maintenant, dans sa *Description des monuments anciens dans quelques églises et monastères de Géorgie* (Saint-Petersbourg, 1890) ; il expose le résultat de ses recherches en Géorgie, Immérité et Mingrétie, en faisant ressortir les influences byzantines sur l'art de ces régions.

Vers cette époque commencent à paraître les six opuscules de l'ouvrage célèbre intitulé *Les antiquités russes dans les monuments de l'art* (Saint-Petersbourg, 1889-1899), publié en collaboration avec le comte I.-I. Tolstoï, dont les trois premiers fascicules ont été traduits par les soins de M. S. Reinach, sous le titre « Antiquités de la Russie Méridionale » (Paris 1891). Son *Guide à travers la Section du Moyen Age et de la Renaissance à l'Ermitage Impérial* paraît en 1891, et donne une assise sérieuse aux origines et aux mœurs des Scythes.

Entre 1892 et 1899 il consacre une série de travaux aux études byzantines, à l'orfèvrerie gréco-orientale et russo-byzantine de l'époque Kéviennne, aux influences slaves et byzantines dans l'art. En 1901,

nommé par Sa Majesté Impériale membre du Comité fondé pour la protection de la peinture d'icônes russe, N. P. Kondakov effectue un voyage d'investigations dans les provinces de Wladimir et du sud-ouest, dont il expose le résultat dans son article sur *L'état actuel de la peinture nationale d'icônes en Russie* (Moscou 1901).

Bientôt les recherches iconographiques, gréco-russes et occidentales, absorberont toute son activité. Entre 1905 et 1915 paraissent successivement : *L'Iconographie du Christ* (Saint-Pétersbourg 1905) ; *L'Iconographie de la Vierge dans ses rapports entre la peinture d'icône gréco-russe et la peinture italienne du début de la Renaissance*, (Saint-Pétersbourg 1911) ; enfin *L'Iconographie de la Vierge*, en deux volumes, publiés à Saint-Pétersbourg en 1914 et 1915, sous les auspices de l'Académie impériale des Sciences.

En 1917, N. P. Kondakov se fixe à Ialta, en Crimée. Les événements l'obligent à se rendre à Odessa, d'où il est obligé de fuir en 1920 et de chercher un refuge en Bulgarie, où une chaire lui est offerte à l'Université de Sofia. En 1922, il se rend à Prague, sur l'invitation de l'Université Charles, et entreprend son cours sur le Moyen-Age qui fut interrompu par sa mort.

Il eut le temps, néanmoins, de terminer entièrement la rédaction de ses derniers travaux. L'Académie tchèque des Sciences et des Arts a publié, en russe, ses *Études sur l'histoire et la civilisation au Moyen-Age en Europe orientale* (Prague, 1929). Cet ouvrage contient des études fort remarquables sur le costume byzantin à la cour de Constantin Porphyrogénète, sur le style tétratologique, sur les mœurs et les usages des Bulgares, des Scythes, etc. Enfin l'ouvrage capital de l'éminent archéologue vient de paraître à Prague sous le titre *L'icône Russe*¹ et termine le cycle des études iconographiques entreprises par l'auteur. Un dernier ouvrage complètera ces remarquables travaux. Il s'agit de *L'Iconographie de la Vierge dans l'art italien*, dont le manuscrit a été acquis par le Vatican en 1925.

La science archéologique a perdu en N. P. Kondakov un de ses représentants les plus remarquables. De nombreux témoignages, pour ne citer que ceux de Lubor Niederlé, Ellis H. Minns, Antonio Munos, M. I. Rostowzew, C. A. Jebelew, I. I. Tolstoï, célèbrent éloquemment

1. Ellis H. Minns en a publié des extraits résumés, sous le titre *The Russian Icon*, Cambridge, 1927.

les mérites de l'illustre académicien. Qu'il nous soit permis de saluer sa mémoire.

Michel CARLOW.

Bibliographie sommaire : Mémoires de N. P. Kondakov, Prague, 1927 (en russe), *Revue archéologique*, juillet-octobre 1924, biographie sommaire et bibliographie, par G. Vernadsky, p. 225 et 327 ; *Revue archéologique*, avril-juin 1925, notice de S. Reinach ; p. 338 ; *Revue Internationale des Etudes Byzantines Byzantion*, Paris-Liège, 1924, article par J. Ebersolt sur N. P. Kondakov, pp. 1-6 ; *Recueil d'études du Seminarium Kondakovianum*, II, Prague, 1928, article par D. Ainalow : N. Kondakov historien d'art et méthodologiste, pp. 311-321 (en russe) ; *La Renaissance* (quotidien russe édité à Paris), des 13 février et 15 février 1930, articles de Serge Kondakov (Sigma).

Voir aussi l'opuscule intitulé *N. P. Kondakov*, publié à Prague en 1924, sans nom d'auteur, éd. « La Flamme » (en russe).

VARIÉTÉS

L'ÉDITION DU « SATYRICON » DE PÉTRONE PAR LA PORTE DU THEIL

Deux lettres inédites de La Porte du Theil, signalées en ces dernières années dans deux catalogues d'autographes permettent d'ajouter quelques précisions à la note parue jadis dans le *Journal des Savants* (novembre 1917, p. 313-322) et relative à l'édition du *Satyricon* de Pétrone, projetée en 1797 par l'imprimeur Baudouin et abandonnée en 1802 par La Porte du Theil.

Deux volumes in-8°, chacun de 500 pages, avaient été prévus à l'origine pour cette édition. Un premier volume contenant le texte du *Satyricon*, avec traduction française, était déjà en grande partie imprimé en février 1798. Un second volume était réservé aux notes, avec « citations de morceaux grecs », au sujet desquels l'auteur de l'édition s'en rapportait à l'imprimeur. La première de ces deux nouvelles lettres de La Porte du Theil, du 16 février 1798¹, expose le plan de l'édition :

à Paris, ce 28 pluviôse an vi^m.

Citoyen,

Je vois que, finalement, on avance maintenant assez vite dans l'impression du *Pétrone*. Encore un petit nombre de feuilles et on sortira de la version en regard du texte. Il s'agit maintenant de ce qui doit venir après. A cet égard, comme mon unique désir est que vous

1. Catalogue N. Charavay, juin 1925, n° 1824.