



Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses

Résumé des conférences et travaux

119 | 2012
2010-2011

Archéologie religieuse du monde byzantin et arts chrétiens d'Orient

Catherine Jolivet-Lévy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/asr/1078>

ISSN : 1969-6329

Éditeur

École pratique des hautes études. Section des sciences religieuses

Édition imprimée

Date de publication : 1 octobre 2012

Pagination : 181-190

ISSN : 0183-7478

Référence électronique

Catherine Jolivet-Lévy, « Archéologie religieuse du monde byzantin et arts chrétiens d'Orient », *Annuaire de l'École pratique des hautes études (EPHE), Section des sciences religieuses* [En ligne], 119 | 2012, mis en ligne le 10 octobre 2012, consulté le 03 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/asr/1078>

Archéologie religieuse du monde byzantin et arts chrétiens d'Orient

Images et textes en Cappadoce

Dans le prolongement des conférences de l'année dernière, consacrées aux témoignages allant du v^e-vi^e siècle à la première moitié du x^e siècle, j'ai poursuivi cette année l'étude des monuments de Cappadoce du x^e siècle, dans le but, d'une part de contribuer à la constitution d'un recueil des inscriptions grecques conservées dans les églises rupestres de Cappadoce¹ et, d'autre part, d'explorer la complexité des relations entre les inscriptions peintes, les images et l'espace architectural.

En préambule ont été rappelés les difficultés et les enjeux de l'entreprise, dont le but n'est pas d'analyser les inscriptions du point de vue philologique ou épigraphique, mais de les étudier par rapport aux images et par rapport au spectateur et lecteur potentiel, partie prenante du dialogue engagé, afin d'éclairer certains aspects à la fois de la conception et de la réception des peintures. La relation entre images, textes et espace architectural revêt des formes multiples, qui invitent à se poser la question du rôle non seulement des créateurs mais aussi des récepteurs, dont il est toujours périlleux de tenter de restituer l'expérience. Sont à prendre en compte aussi la faible visibilité des inscriptions, en raison de leur situation dans l'édifice et des conditions d'éclairage, et l'ignorance dans laquelle nous sommes du degré d'alphabétisation des fidèles, l'abondance des inscriptions présentes dans les églises invitant cependant peut-être à nuancer la conception prévalente d'un analphabétisme généralisé. Plusieurs autres questions restent ouvertes concernant la fonction des inscriptions et leur réception : étaient-elles destinées à être lues, comme le suppose par exemple Robert Nelson², ou simplement à être vues (ou entrevues) ? Quel était le rôle de la mémorisation des textes inscrits sur les images et que nous disent-ils de l'importance de la culture orale dans la société byzantine ? L'un de nos objectifs a donc été de chercher à expliquer la fonction des textes écrits/peints, signes visuels qui, outre qu'ils nous renseignent sur le niveau socio-culturel des fondateurs, sont porteurs d'autre chose que leur seul contenu³.

1. Entreprise qui devrait s'inscrire, à terme, dans le projet international de corpus des inscriptions byzantines initié par l'*Österreichische Akademie der Wissenschaften* de Vienne et piloté par Andreas Rhoby ; voir déjà : A. RHOPY, *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Vienne 2009 ; *id.*, *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst*, Vienne 2010.

2. R. NELSON, « Image and Inscription: Pleas for Salvation in Spaces of Devotion », dans L. JAMES (éd.), *Art and Text in Byzantine Culture*, Cambridge 2007, p. 100-119 ; voir aussi A. PAPALEXANDROU, « Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium », dans L. JAMES (éd.), *Art and Text in Byzantine Culture*, p. 161-187.

3. R. NELSON, « To Say and to See: Ekphrasis and Vision in Byzantium », dans R. NELSON (éd.), *Visuality before and beyond the Renaissance*, Cambridge 2000, p. 143-168 (148-149) ; L. JAMES, « And

La plus grande partie de l'année a été consacrée à un monument majeur de Cappadoce, la Nouvelle Église de Tokalı kilise⁴, à Göreme, qui résulte de l'agrandissement d'un sanctuaire plus ancien et qui a été décorée de peintures vers le milieu du x^e siècle⁵. Les inscriptions qui y sont conservées sont de natures diverses (dédicatoires, liturgiques, scripturaires, d'identification), leur place dans l'espace architectural et leur rapport aux images varient. Nous avons commencé par l'analyse des inscriptions dédicatoires, qui se réfèrent aux deux phases principales de l'édifice : l'achèvement de l'excavation (invocation du *maistor*) et du premier décor peint, réalisé directement sur le rocher, d'une part, et la seconde décoration, sur enduit, qui recouvrit toutes les surfaces intérieures d'un programme iconographique riche et complexe, d'autre part. L'épigramme, en vers dodécasyllabiques, a été récemment rééditée par Andreas Rhoby⁶, qui souligne, à juste titre, le caractère très hypothétique de l'identification, généralement retenue, d'un monastère des Archanges, auquel aurait appartenu l'église. Adeptes de la chronologie allemande, qui place le décor au XIII^e siècle, il met logiquement en doute l'intervention de membres de la famille des Phocas dans la fondation, qui a été proposée par Nicole Thierry⁷, et qui s'accorde à la fois avec la datation des peintures vers le milieu du x^e siècle et avec les caractéristiques exceptionnelles de l'édifice et de son décor. Par ailleurs, contrairement à l'hypothèse retenue par Rhoby, le Constantin nommé par l'inscription n'est certainement pas le peintre : si l'on connaît de très rares noms d'artistes à cette époque, ils ne sont jamais mentionnés en premier dans la dédicace. L'épigramme peinte dans Tokalı kilise énumère une série de sujets qui ne correspondent pas aux scènes peintes dans l'église, ce qui se rencontre ailleurs et n'indique pas la non-contemporanéité de l'inscription et des peintures,

shall these mute stones speak? », dans L. JAMES (éd.), *Art and Text in Byzantine Culture*, Cambridge 2007, p. 188-206.

4. Bibliographie sélective : G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-1942, t. I, fasc. 2 (chap. IX) ; A. WHARTON EPSTEIN, *Tokalı kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986 (*Dumbarton Oaks Studies* XXII) ; N. THIERRY, « La peinture de Cappadoce au x^e siècle. Recherches sur les commanditaires de la Nouvelle Église de Tokalı et d'autres monuments », dans *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age, Conference Delphi (July 1987)*, Athènes 1989, p. 217-233 ; C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, p. 96-108 ; C. JOLIVET-LÉVY, A. ERTUĞ, *Sacred Art of Cappadocia. Byzantine Murals from the 6th to 13th Centuries*, Istanbul 2006, pl. 28-30.

5. Nous nous rallions à la datation proposée par Guillaume de Jerphanion et acceptée par Nicole Thierry ou encore Ann Wharton Epstein, alors que les chercheurs allemands placent les peintures au XIII^e siècle : M. RESTLE, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, Greenwich 1967, I, p. 35-37, p. 111-116 (n^o X) ; II, fig. 98-123 ; H. WIEMER-ENIS, *Die Wandmalerei einer kappadokischen Höhlenkirche: Die Neue Tokalı in Göreme*, Francfort 1993 (*Europäische Hochschulschriften: Reihe 28, Kunstgeschichte*, 175) ; ead., *Zur Datierung der Malerei der Neuen Tokalı in Göreme*, BZ 91 (1998), p. 92-102 ; R. WARLAND, « Das Templon der Neuen Tokalı Kilise in Göreme, Kappadokien », *Lithoströton. Studien zur Byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcell Restle*, éd. B. Borkopp-T. Steppan, Stuttgart 2000, p. 325-332.

6. A. RHOBY, *Byzantinische Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, p. 275-279.

7. N. THIERRY, « La peinture de Cappadoce au x^e siècle ».

qui appartiennent à la même phase. Plusieurs explications peuvent être avancées pour expliquer cette discordance entre texte et image : le texte poétique a pu être copié dans une autre église, ou être commandé, pour Tokalı kilise, à quelqu'un qui ne connaissait pas le programme iconographique qui allait être mis en place.

Nous avons ajouté au corpus épigraphique de Tokalı kilise, une inscription inédite, contemporaine de celles qui ont été peintes directement sur le rocher par le *maistor*. Accompagnant un décor de rinceau de vigne fruste, peint en rouge et vert directement sur la paroi, elle surmonte une petite cuve, qui a été creusée dans l'angle sud-est de la nef de l'Ancienne Église, probablement au moment où l'on a excavé la nouvelle nef à l'est, et elle confirme sa fonction liturgique. Bien que la syntaxe en soit approximative et la lecture de la fin douteuse, on en comprend le sens général, qui fait référence au Baptême et au Jourdain.

Nous avons ensuite examiné le cycle christologique très détaillé, peint dans l'église, et les inscriptions qui servent de légendes aux scènes. L'analyse de la mise en place de l'ensemble du programme iconographique dans l'édifice a permis d'abord de mettre en évidence le rôle des images dans la structuration de l'espace et de confirmer l'hypothèse émise sur d'autres arguments par Thomas Mathews⁸. Il faut identifier les trois absides de Tokalı kilise à trois sanctuaires séparés, tous trois équipés pour la célébration de la messe, plutôt qu'à un sanctuaire tripartite, composé d'une abside centrale flanquée par la prothèse, au nord, et le diaconicon, au sud.

Nous avons ensuite étudié successivement et en détail les différents cycles (Enfance, Vie Publique et Miracles, Passion et Résurrection, scènes post-résurrectionnelles), en nous attachant surtout à la sélection des sujets, aux particularités éventuelles de l'iconographie et aux inscriptions utilisées comme légendes. Ces dernières attestent, par rapport aux légendes des peintures plus anciennes de Cappadoce, un certain recul des apocryphes comme source d'inspiration, au profit des évangiles canoniques et des péricopes liturgiques. Ainsi par exemple, pour la représentation du Songe de Joseph, dont la légende, inspirée de la péricope évangélique Mt 1, 20 – « Joseph, [fils de David], ne crains pas de prendre chez toi Marie, ta femme [car ce qui a été engendré en elle vient de l'Esprit Saint] » – souligne le caractère miraculeux de la naissance et donc la nature divine de Jésus. Le Voyage à Bethléem, dont l'iconographie est traditionnelle - avec cependant une inversion du sens de la composition pour respecter la lecture chronologique des épisodes dans un cadre architectural qui n'est pas celui habituel - est accompagné de la légende « Et Joseph aussi monta pour se faire recenser », péricope de l'évangile de Luc (2., 4), au lieu des traditionnelles paroles de Marie, inspirées du Protévangile de Jacques le Mineur, qui renvoient à la fin du récit, quand, arrivés à mi-chemin, Marie dit « Joseph, descends-moi de l'âne, car ce qui est en moi me presse pour sortir ». La légende apocryphe soulignait la signification dogmatique de l'épisode, première manifestation du Logos incarné. En modifiant la légende, le peintre (ou celui qui était responsable des légendes) a minoré la valeur dogmatique d'une composition qui était traditionnelle dans les cycles de l'Enfance de la région. Est-ce parce que cet

8. « "Private" Liturgy in Byzantine Architecture: Toward a Re-appraisal », *Cahiers Archéologiques* 30 (1982), p. 125-138.

épisode ne faisait pas partie du répertoire habituel du peintre, qui pour l'intituler a recouru au texte canonique, l'évangile de Luc ? Pourtant, la réalité de la grossesse de Marie est soulignée : le maphorion entr'ouvert laisse voir son ventre gonflé, l'image se substituant aux mots inscrits pour traduire le sens profond de l'épisode. Un autre cas intéressant est celui de la composition qui fait la transition entre les scènes de l'Enfance et celles de la Vie Publique, et qui est nommée par l'inscription « la Mi-Pentecôte », titre renvoyant à la fête célébrée entre Pâques et la Pentecôte, le mercredi de la 4^e semaine après Pâques, lors de laquelle est faite lecture de la péricope de Jean 7, 14-30, sur le Christ (adulte) enseignant au temple lors de la fête des Tabernacles. Or la place de la scène dans le déroulement du cycle correspond non pas à cet épisode qui a lieu bien plus tard dans la vie du Christ, mais un autre d'iconographie proche, sans aucun fondement historique mais rapporté par Luc 2, 41-50 : Jésus enfant, âgé de douze ans, échappe à la vigilance de ses parents à Jérusalem, et est retrouvé par ceux-ci dans le temple interrogeant les docteurs de la Loi, événement qui marque le début du Ministère du Christ. C'est cet épisode, aux fins théologiques évidentes, que l'on s'attendrait à trouver ici : or le titre de la scène (Mi-Pentecôte) et l'iconographie du Christ, adulte et non enfant, renvoient à Jean 7, 14-30, tandis que les auditeurs évoquent plutôt les docteurs de la Loi de Luc que les Juifs de Jean. La contamination des deux épisodes, qui n'est d'ailleurs rare ni dans l'iconographie ni dans les textes (voir les stichères de l'office de la Mi-Pentecôte), révèle l'intention du concepteur : non pas fournir une illustration du texte, mais donner à voir la Sagesse du Christ (surélevé sur une estrade et assis sur un trône), enseignant la Vraie Loi aux représentants de l'Ancienne Loi. Sans doute n'est-ce pas un hasard si l'image se trouve au-dessus du cycle de saint Basile, qui illustre le triomphe de l'Église orthodoxe sur les Ariens.

Comme cela a été souvent noté sans être expliqué autrement que par des raisons matérielles – les dimensions inusitées de l'espace à décorer qui imposaient de multiplier les images, et l'adéquation de la composition des scènes de miracles avec la forme des écoinçons de la série d'arcades limitant le couloir oriental – l'insistance sur les épisodes de la Vie Publique du Christ distingue le programme iconographique de la Nouvelle Église de Tokalı de la plupart des décors contemporains ou antérieurs. La sélection des épisodes représentés, qui ne reflète pas l'ordre des événements dans les évangiles canoniques, mais ne suit pas non plus l'ordre des lectures liturgiques, leur iconographie et les légendes inscrites dans les images, nous ont permis de proposer, à la lumière de l'exégèse des Pères et de la liturgie, une nouvelle explication de ce cycle. Pour étayer celle-ci, nous avons eu également recours à la comparaison avec les miniatures des homélies de Grégoire de Nazianze, le Paris. gr. 510 (fin IX^e siècle) et à l'interprétation de celles-ci proposée par Sirarpie der Nersessian, puis par Leslie Brubaker⁹.

Le cadre de ce résumé ne nous permet que de donner quelques exemples.

9. S. DER NERSESSIAN, « The Illustrations of the Homilies of Gregory of Nazianzus Paris. gr. 510: A Study of the Connections between Text and Images », *Dumbarton Oaks Papers* 16 (1962), 195-228 ; L. BRUBAKER, *Vision and Meaning in Ninth-century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory Nazianzus*, Cambridge 1999, p. 86-90 et p. 262-273.

Une scène très rarement illustrée dans la peinture monumentale de l'époque est celle de la troisième tentation du Christ par Satan, accompagnée ici de la légende inspirée de Matthieu 4, 8, épisode que les Pères de l'Église comparent au combat de l'Église contre les hérésies et qui, dans le Paris. gr. 510, fol. 165, illustre le sermon de Grégoire consacré à la définition du dogme orthodoxe contre la grande hérésie du moment, l'arianisme. On remarque par ailleurs que cette scène où le Christ refuse tous les trésors de la terre est rapprochée et donc visuellement associée, au mépris de la chronologie des événements, à la vocation de Matthieu (Mt 9, 9), le publicain qui renonce à tout pour suivre la Christ. La vocation de Matthieu est suivie par celle des apôtres Pierre, André, Jacques et Jean au lac de Gennésareth (Mt 4, 18-22), épisodes rapprochés ici, comme dans l'exégèse, en raison de leur signification commune, sur le thème de la conversion. Une autre particularité a retenu notre attention : la légende *περὶ Ματθαίου τοῦ τελώνου*, qui sert de titre à la première scène et qui correspond au titre de la péricope lue le 16 novembre. Cette formulation (*περὶ* + génitif), que l'on retrouve dans la plupart des autres scènes du cycle de la Nouvelle Église, n'est pas habituelle dans la peinture monumentale, mais attestée – rarement – dans les miniatures de manuscrits (par exemple le Harley 1810 de la British Library). Son occurrence répétée dans nos églises témoigne de l'influence des lectures liturgiques : un ecclésiastique est probablement à l'origine de ce choix ; elle peut aussi indiquer qu'un manuscrit illustré ou un de ces « cahiers de modèles », dont on suppose l'existence, a pu jouer un rôle.

Nous nous sommes ensuite intéressée aux miracles du Christ, qui, souvent illustrés dans le premier art chrétien, sont généralement exclus des programmes monumentaux médiobyzantins (à l'exception du cas particulier de la Résurrection de Lazare) et ne sont réintroduits que plus tard, à partir du XII^e siècle, pour s'imposer surtout à l'époque paléologue. En nous appuyant sur les commentaires des Pères et sur l'interprétation qui a été donnée des mêmes scènes dans le Paris. gr. 510, nous avons proposé d'expliquer le cycle développé des miracles du Christ à Tokalı kilise 2 non seulement comme une promesse de salut pour tous les croyants, les plus humbles comme les plus riches, mais aussi comme des signes apportant la preuve de la double nature de Jésus dans une perspective de défense de la foi orthodoxe, de lutte de l'Église contre les « hérésies », déviances sectaires ou judaïsantes. Preuve de la double nature de Jésus, qui, en tant qu'homme accomplit des miracles démontrant sa divinité, les scènes représentées ont été en effet régulièrement invoquées par la propagande orthodoxe pour condamner les dissidences religieuses et souligner l'erreur des hérétiques et des juifs.

Ainsi, par exemple, la Guérison des deux aveugles de Jéricho (Mt 20, 29-34), qui a pour légende le titre de la péricope évangélique lue le septième dimanche de Matthieu après la Pentecôte, est considérée comme l'accomplissement de la prophétie d'Isaïe 29, 18 (« Sortant de l'obscurité des ténèbres, les yeux des aveugles verront »), comme la révélation de la connaissance de Dieu à tous ceux qui, d'une manière ou d'une autre, sont aveugles, la cécité renvoyant à l'aveuglement spirituel et la guérison faisant comprendre que la vraie lumière est le Christ, selon une image qui parcourt tout l'évangile. Le miracle illustre, au folio 310v du manuscrit des Homélies de Grégoire de Nazianze (Paris. gr. 510), la première lettre à Klédonios

dirigée contre l'hérésie d'Apollinaire de Laodicée, qualifiée de « second judaïsme » par Grégoire. La guérison des deux aveugles n'est pas mentionnée dans le texte, non plus que les épisodes qui lui sont associés (folio 310v) : guérisons de l'homme à la main desséchée et de la femme courbée, parabole du figuier. Photius reprend l'accusation de Grégoire, en accusant Apollinaire d'être un imitateur de la folie des juifs et de leurs enseignements erronés.

La scène suivante, à Tokalı kilise 2, la Guérison du lépreux, peut-être interprétée dans le même sens. La légende, qui rapporte le dialogue entre le lépreux et le Christ – *Κύριε ἐὰν θέλῃς, δύνασαι με καθαρίσαι. Θέλω, καθαρίσθητι* – met l'accent sur le pouvoir divin de guérison spirituelle et morale et sur la purification / rédemption du malade. Preuve de la divinité de Jésus, ce miracle a été interprété aussi en relation avec la victoire sur les hérésies. Il illustre d'ailleurs, avec d'autres, la 27^e homélie de Grégoire « Contre les Eunomiens », au folio 170 du Paris. gr. 510, miniature qui fonctionne comme une exégèse picturale du texte polémique de Grégoire. La place de ce miracle à Tokalı kilise, près de l'abside centrale, où sont représentées la Crucifixion, dans la conque, et les scènes de la Résurrection du Christ, qui encadrent un portrait de saint Basile sur la paroi, s'accorde avec sa signification d'image du salut accordé par le Christ et d'image anti-hérétique. L'obole de la veuve, dont la légende est inspirée de Mc 12, 41-44, fait pendant, de l'autre côté de l'abside, à la guérison du lépreux, disposition qui témoigne du souci, traditionnel dans la composition des cycles des miracles, de maintenir un équilibre entre les deux sexes en montrant l'égalité de tous, hommes et femmes, devant Dieu. Le lépreux purifié, comme la pauvre veuve auront part au salut promis par le Christ et rendu possible par sa mort sur la croix, représentée dans l'abside. Dans le gr. 510, l'image de l'obole de la veuve illustre aussi la seconde lettre à Klédonios, contre l'hérésie d'Apollinaire. Enfin, on retrouve dans cet épisode le thème de la richesse déjà décelé dans deux autres compositions : la Tentation du Christ renonçant à tous les trésors du monde, et la Vocation de Matthieu, qui renonce à son métier lucratif de collecteur d'impôts pour suivre Jésus. Étant donné la rareté de ces scènes dans l'art monumental médiobyzantin, on peut se demander si elles n'ont pas été choisies ici pour faire référence aux riches commanditaires du monument.

Sont représentés ensuite deux miracles accomplis le jour du Sabbat et à ce titre invoqués dans la polémique anti-judaïque. Il s'agit de la guérison de l'homme à la main desséchée et de celle de l'hydropique, dont les légendes sont empruntées, une fois de plus, à l'évangile liturgique (*περὶ τοῦ ξηρὰν ἔχοντος τὴν χεῖρα* et *περὶ τοῦ ὑδροπικοῦ*) et qui sont représentées dans le gr. 510 pour illustrer respectivement la première lettre à Klédonios condamnant l'hérésie d'Apollinaire et l'homélie dirigée contre les Eunomiens ariens.

Le cycle de la Vie Publique peint à Tokalı kilise 2 met donc en scène des épisodes de la vie du Christ, rarement illustrés dans l'art monumental au x^e siècle, mais régulièrement convoqués par la propagande orthodoxe pour démontrer l'erreur des hérétiques et autres dissidents, parmi lesquels il faut compter les juifs, dont la religion est souvent décrite par les Byzantins comme une secte ou une hérésie. Certes, au x^e siècle, époque à laquelle fut réalisé le décor peint, le temps des grandes hérésies (nestorianisme, monophysisme, monothélisme) est bien achevé.

Mais celles-ci sont devenues les religions de populations proches de la Cappadoce, comme les Arméniens monophysites, qui peuplaient les régions orientales de l'Asie Mineure, ou les Syriens nestoriens ou jacobites, que la reconquête byzantine en Orient, dont Nicéphore Phocas fut l'un des principaux artisans, faisait rentrer dans l'Empire. Par ailleurs, le paulicianisme ne s'est pas éteint à la chute de Téfrik, en 878, et l'existence de petits groupes « manichéens » est attestée par les Vies de saints et les correspondances du x^e siècle. Il est probable que persistaient en Cappadoce, au x^e siècle, diverses déviations sectaires et communautés judaïsantes¹⁰. Peut-on établir, à titre d'hypothèse, une relation entre ce contexte général, dont on peut difficilement préciser les contours pour la micro-région qui nous occupe, et les particularités des peintures de la Nouvelle Église de Tokalı ? La question reste évidemment ouverte, mais les monuments et leur décor doivent être considérés comme une source historique à part entière.

La lecture que nous proposons du cycle de la Vie Publique du Christ à Tokalı kilise est confortée par d'autres particularités du programme iconographique. La mise en valeur des scènes liées au thème de la mission des apôtres (Pentecôte, Envoi des apôtres en mission, Ordination des premiers diacres) a été mise en relation avec l'importante activité missionnaire déployée à Byzance sous les empereurs macédoniens, visant à imposer à tous – incroyants, hérétiques ou schismatiques – la « foi droite ». De façon aussi très significative, le cycle consacré à saint Basile de Césarée, et qui est aujourd'hui très endommagé, mettait l'accent sur la victoire de l'Orthodoxie, cinq épisodes concernant la dispute pour la possession de l'église de Nicée, que l'empereur Valens avait attribuée aux Ariens, hérétiques paradigmatiques. Enfin, saint Basile, l'un des principaux opposants à l'arianisme (du moins sur le plan dogmatique et ecclésial), représenté au centre de l'abside principale et en deux autres emplacements, était probablement le saint titulaire de l'église.

L'analyse du décor des absides a confirmé à la fois l'inspiration liturgique et le très riche contenu dogmatique des images. Le centre de la paroi de l'abside nord est ainsi réservé à l'Hospitalité d'Abraham (Gen. 8, 1-15), scène identifiée par deux inscriptions. La première est le titre habituel, « la sainte Trinité », qui renvoie à une exégèse forgée dans le contexte des controverses théologiques pour souligner l'un des dogmes essentiels du christianisme ; cette interprétation trinitaire de la théophanie est utilisée ensuite dans tous les conflits théologiques, pour proclamer le dogme à l'intention des juifs et hérétiques, qui refusent de reconnaître la Trinité. Située sous l'inscription dédicatoire qui fait mention des donateurs, la composition affirmait à Tokalı kilise la fidélité de ceux-ci au dogme trinitaire. La seconde légende, exceptionnelle, est : « la postérité d'Abraham ». Elle rappelle que la manifestation divine à Abraham s'accompagne de l'annonce à Sara de la naissance d'Isaac, qui fonde la généalogie du Christ. L'annonce de la naissance d'Isaac est une figure de l'Annonciation, et un lien visuel est établi entre les deux scènes, puisque cette dernière est représentée au-dessus de l'abside nord. La « postérité d'Abraham », reconnu comme un « père » également par les juifs et les musulmans,

10. Pour un aperçu général de la situation en Asie Mineure : G. DAGRON *et al.*, *Histoire du Christianisme*, t. 4. *Évêques, moines et empereurs (610-1054)*, Paris 1993, p. 226-234.

renvoie aussi au discours du Christ rapporté par Jean 8, 31. Enfin, elle peut faire allusion à la descendance spirituelle d'Abraham, considéré comme un précurseur du monachisme : moines et ascètes sont en effet représentés autour de la Philoxénie (Marie l'Égyptienne et Zosime, Antoine, Syméon stylite, Timothée, Épiphane, Arsène) et à l'intrados de l'arc absidal (Alypios, Euthyme le Grand). Si l'on admet que l'abside nord n'avait pas (ou pas seulement) une fonction de prothèse, servant à la préparation des espèces au début de la liturgie eucharistique, mais qu'elle était une abside à part entière, on peut proposer de restituer dans la partie nord de l'église la célébration d'offices monastiques commémoratifs en l'honneur des moines défunts et / ou des fondateurs, dont la présence symbolique était assurée par l'inscription les nommant, peinte à l'intérieur de l'abside, sur la corniche entre conque et paroi (« ce sanctuaire a été embelli [...] de Nicéphore, grâce au concours du serviteur de Dieu, Léon fils de Constantin : et que ceux qui lisent prient pour eux le Seigneur. Amen »).

Parmi les saints représentés sur la paroi absidale figure un certain Timothée, pour lequel n'a été proposée aucune identification convaincante. Il pourrait s'agir du moine homonyme, qui vécut dans le Massif Calcaire de Syrie du Nord à la fin du VIII^e et au début du IX^e siècle, et dont le culte connut un grand rayonnement¹¹. Le choix de représenter ce saint, très rarement figuré¹², tient peut-être au fait qu'il était considéré comme un pilier et un défenseur de l'orthodoxie dans une région où la doctrine monophysite et l'hostilité à l'égard de l'Église de Constantinople étaient répandues.

Intervenants extérieurs

Le thème du séminaire a donné lieu, au second semestre, aux interventions d'Andreas Nicolaïdès (université de Provence), sur les inscriptions dédicatoires des églises de Chypre, de Ioanna Rapti (Centre d'histoire et civilisation de Byzance), sur les inscriptions architecturales arméniennes, et de Nina Iamanidzé (Centre d'histoire et civilisation de Byzance) sur texte et image dans la sculpture liturgique de Géorgie.

Plusieurs collègues ont présenté le résultat de recherches récentes :

Brigitte Pitarakis (CNRS), « Magie, éloignement du mal et santé : le témoignage des amulettes et des bijoux à vertu amuletique ».

Élisabeth Yota (maître de conférences à Paris-Sorbonne), « Le thème de la Conception du Christ sur une icône du Sinai et l'influence du thème du Mandylion ».

Ioannis Vitaliotis (Centre de recherche pour l'art byzantin et post-byzantin de l'Académie d'Athènes), « La basilique paléochrétienne des Quarante-Martyrs à

11. *La Vie de saint Timothée* (J. C. LAMOREAUX et C. CAIRALA [éd.], *The Life of Timothy of Kakkhushta*, *Patrologia Orientalis* 48 / 4, n° 216 [2000], p. 435-629) est conservée dans deux versions arabes, dont l'importance historique a été montrée par Clive Foss (« Byzantine Saints in Early Islamic Syria », *Analecta Bollandiana* 125 [2007], p. 93-119). Sur les traductions grecques et arméniennes : P. PEETERS, « Le tréfonds oriental de l'hagiographie byzantine », *Subsidia Hagiographica* 26 [1950], p. 21-22.

12. J.-P. SODINI (*Mélanges de l'université Saint-Joseph*, sous presse) propose d'identifier à ce personnage le saint Timothée représenté sur un moule à eulogie de la collection Khoury.

Saranda (Albanie) et les peintures byzantines, byzantinisantes et post-byzantines d'églises situées au centre et au nord de l'Albanie ».

Éric Palazzo (université de Poitiers), « Les cinq sens, l'art et la liturgie ».

Liudmila Khrushkova (université Lomonosov, Moscou), « Recherches archéologiques récentes dans deux régions pontiques (Est de la Mer noire et Chersonèse en Crimée) ».

Enfin, trois étudiants ont présenté l'avancement de leurs travaux : Tolga Uyar (« Les peintures du XIII^e siècle en Cappadoce »), Judith Soria (« Le cycle de la Passion dans la peinture tardobyzantine ») et Jeanne Devoge (« L'illustration du manuscrit de Job gr. 135 de la BNF »).

