



Sulamith Brodbeck et Anne-Orange Poilpré (dir.)

## Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial Byzance et Moyen Âge occidental

Éditions de la Sorbonne

---

# Inscriptions et images dans les églises byzantines de Cappadoce

Visibilité / lisibilité, interactions et fonctions

Catherine Jolivet-Lévy

---

DOI : 10.4000/books.pSORBONNE.39871

Éditeur : Éditions de la Sorbonne

Lieu d'édition : Paris

Année d'édition : 2019

Date de mise en ligne : 18 décembre 2019

Collection : Byzantina Sorbonensia

ISBN électronique : 9791035105457



<http://books.openedition.org>

### Édition imprimée

Date de publication : 6 juin 2019

### Référence électronique

JOLIVET-LÉVY, Catherine. *Inscriptions et images dans les églises byzantines de Cappadoce : Visibilité / lisibilité, interactions et fonctions* In : *Visibilité et présence de l'image dans l'espace ecclésial : Byzance et Moyen Âge occidental* [en ligne]. Paris : Éditions de la Sorbonne, 2019 (généré le 08 janvier 2020). Disponible sur Internet : <<http://books.openedition.org/psorbonne/39871>>. ISBN : 9791035105457. DOI : 10.4000/books.pSORBONNE.39871.

---

## Inscriptions et images dans les églises byzantines de Cappadoce Visibilité / lisibilité, interactions et fonctions

Catherine JOLIVET-LÉVY

Les relations entre inscriptions et images dans l'art byzantin ont fait l'objet depuis plusieurs années d'approches diverses, qui ont mis en lumière leurs modalités d'interaction et les différentes fonctions des textes inscrits, dans l'art monumental comme sur les objets<sup>1</sup>. Le corpus des peintures murales de Cappadoce offre un champ de recherche privilégié pour approfondir cette question. Des *nomina sacra* aux épigrammes, en passant par les dédicaces, invocations, épitaphes, citations bibliques ou liturgiques, les inscriptions associées ou non aux images peintes dans les églises, sont nombreuses, ce qui pose d'emblée la question du degré d'alphabétisation des usagers des églises de Cappadoce. On considère en général qu'ils étaient majoritairement illettrés, à l'exception sans doute du clergé, mais ruralité ne signifie pas nécessairement illettrisme : l'abondance des inscriptions, ainsi que des graffiti apposés sur les images, plaide en faveur d'une certaine familiarité avec les pratiques d'écriture et sans doute de lecture. Les épigrammes, conservées dans plusieurs monuments, témoignent, elles, de la présence d'une élite cultivée ou tout du moins de gens sensibles, ne serait-ce que pour des raisons de prestige, à la poésie. Enfin, l'emploi récurrent dans les inscriptions dédicatoires ou funéraires de la formule « Vous qui lisez ceci, priez pour lui le Seigneur », certes un *topos*, suggère que ces

1. A. PAPALEXANDROU, Text in Context: Eloquent Monuments and the Byzantine Beholder, *Word and Image* 17, 2001, p. 259-283 ; K. BOSTON, The Power of Inscriptions and the Trouble with Texts, dans *Icons and Words. The Power of Images in Byzantium. Studies presented to Robin Cormack*, éd. A. EASTMOND et L. JAMES, Aldershot 2003, p. 35-57 ; R. S. NELSON, Image and Inscription. Pleas for Salvation in Spaces of Devotion, dans *Art and Text in Byzantine Culture*, éd. L. JAMES, Cambridge 2007, p. 100-119 ; B. PENTCHEVA, Epigrams on Icons, *ibid.*, p. 120-138 ; H. MAGUIRE, Eufrasius and Friends: On Names and their Absence in Byzantine Art, *ibid.*, p. 146-157 ; L. JAMES, 'And Shall These Mute Stones Speak?' Text as Art, *ibid.*, p. 188-206 ; A. RHOBY, On the Interaction of Word and Image in Byzantium: The Case of the Epigrams on the Florence Reliquary, dans *Towards Rewriting? New Approaches to Byzantine Archaeology and Art, Proceedings of the Symposium on Byzantine Art and Archaeology, Cracow, September 8-10, 2008*, éd. P. Ł. GROTOŃSKI et Ś. SKRZYŃNIARZ, Varsovie 2010 (Series Byzantina. Studies on Byzantine and Postbyzantine Art 8), p. 101-115 ; H. MAGUIRE, Validation and Disruption: the Binding and Severing of Text and Image in Byzantium, dans *Bild und Text im Mittelalter*, éd. K. KRAUSE et B. SCHELLEWALD, Cologne/Weimar/Vienne 2011, p. 267-281 ; A. RHOBY, Interactive Inscriptions: Byzantine Works of Art and their Beholders, dans *Spatial Icons. Performativity in Byzantium and Medieval Russia*, éd. A. LIDOV, Moscou 2011, p. 317-333 ; F. SPINGOU, *Words and Artworks in the Twelfth Century and Beyond*, Oxford 2012 (DPhil. thesis) ; I. DRPIĆ, *Epigram, Art and Devotion in Later Byzantium*, Cambridge 2016.

textes étaient écrits pour être lus et ils pouvaient l'être à haute voix par quelqu'un en ayant la capacité et être ensuite mémorisés<sup>2</sup>. Le déchiffrement des inscriptions ne dépend pas seulement du degré d'alphabétisation, variable selon les fidèle ; d'autres facteurs – la manière dont les textes sont écrits, leur place dans l'espace, leur disposition, les conditions d'éclairage – peuvent affecter la visibilité et, partant, la lecture des inscriptions. Dans quelle mesure les usagers étaient-ils alors partie prenante du dialogue entre inscriptions et images ? Quel était le rôle du spectateur et lecteur potentiel dans l'animation de celles-ci ? À travers quelques études de cas, nous chercherons à mettre en lumière à la fois les intentions des créateurs et les conditions de la réception.

Après avoir, dans deux paragraphes introductifs, rappelé d'une part la valeur magique attachée au mot écrit et, d'autre part, la spécificité de la relation entre inscription et image à Byzance, je ferai quelques observations d'abord sur les inscriptions qui accompagnent les figures peintes à Karanlık kilise, puis, à partir d'un petit nombre d'exemples, sur la rencontre de l'écrit et de l'image dans les scènes de l'Annonciation, de la Crucifixion et de l'Ascension. Des textes associés au sanctuaire, dont certains font l'objet d'une nouvelle lecture, seront ensuite examinés et je terminerai par deux exemples d'apparente discordance entre inscriptions et décor.

## LE POUVOIR MAGIQUE DU MOT ÉCRIT

Que les spectateurs soient lettrés ou non, ils devaient être attirés par le mot écrit pour son pouvoir magique<sup>3</sup>. En témoigne, de façon particulièrement évidente, le recours à des inscriptions cryptées, comme celles qui ont été peintes, au VI<sup>e</sup> siècle, dans une petite église dédiée à saint Serge du village de Göreme, l'ancienne Matianè<sup>4</sup>. Placées bien en vue sur la paroi orientale de la nef (fig 1), elles se signalaient à l'attention du fidèle par le jeu des couleurs – lettres rouges sur un fond vert – et, pour la plus longue, par son insertion dans une *tabula ansata*, signe de prestige et d'autorité (fig 2). Elles recourent à un code bien connu de la cryptographie grecque, pour un contenu des plus banals : « Saint Serge, viens en aide à ton serviteur

2. Sur la lecture orale des inscriptions et leur mémorisation, voir PAPAEXANDROU, *Text in Context* (cité n. 1) ; EAD., *Echoes of Orality in the Monumental Inscriptions of Byzantium*, dans *Art and Text in Byzantine Culture* (cité n. 1), p. 161-187.
3. Sur le pouvoir magique de l'écriture : D. FRANKFURTER, *The Magic of Writing and the Writing of Magic: The Power of the Word in Egyptian and Greek Traditions*, *Helios* 21, 1994, p. 189-221 ; voir aussi M. LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry from Pisides to Geometres*, *Texts and Contexts*, Vienne 2003 (Wiener Byzantinische Studien 24. 1), t. 1, p. 272-273 ; A. RHOBY, *The Meaning of Inscriptions for the Early and Middle Byzantine Culture. Remarks on the Interaction of Word, Image and Beholder*, dans *Scrivere e Leggere nell'Alto Medioevo*, Spolète 2012 (Settimane di studio della fondazione centro italiano di studi sull'alto medioevo 59), p. 731-753 ; V. FOSKOLOU, *The Magic of the Written Word: the Evidence of Inscriptions on Byzantine Magical Amulets*, *DChAE* 4/35, 2014, p. 329-348.
4. C. JOLIVET-LÉVY et N. LEMAIGRE DEMESNIL, *Saint-Serge de Matianè, son décor sculpté et ses inscriptions. Avec un appendice épigraphique par D. FEISSEL et J.-L. FOURNET*, dans *Mélanges Jean-Pierre Sodini*, éd. F. BARATTE *et al.*, Paris 2005 (TM 15), p. 67-84 ; voir aussi la mise à jour de C. JOLIVET-LÉVY (en collaboration avec N. LEMAIGRE DEMESNIL), *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion*, Paris 2015, t. 1, p. 113.



Figure 1 - Deux inscriptions cryptées, à gauche au-dessus de la niche de prothèse, Saint-Serge, village de Göreme, ancienne Matianè (photo : C. Jolivet-Lévy).



Figure 2 - La *tabula ansata* contenant l'invocation de Longin et de Marie, Saint-Serge, village de Göreme, ancienne Matianè (photo : C. Jolivet-Lévy).

Longin, à ta servante Marie et à... » et « Saint Serge, viens en aide à ton serviteur Longin ». Pourquoi ces invocations, au formulaire très courant, ont-elles été cryptées ? Certainement pas pour en masquer le contenu, d'autant que le code utilisé était bien connu, mais plutôt pour attirer l'attention et pour renforcer l'efficacité de la prière, en raison de la valeur mystique dont étaient investis les signes graphiques.

Maria Xenaki a signalé, dans la chapelle de l'ermitage du stylite Nicétas à Kızılcukur, une autre inscription cryptée, qu'elle n'est pas encore parvenue à déchiffrer<sup>5</sup>. Longeant l'arc occidental par lequel le narthex ouvre sur l'extérieur, peinte à hauteur du regard, elle occupe, là encore, un emplacement liminaire stratégique et, écrite en caractères noirs, d'assez grand module, sur un fond blanc, elle devait capter l'attention des fidèles quittant l'église. Autrefois bien visible et parfaitement lisible, sans pour autant être forcément compréhensible, l'inscription de la chapelle du stylite Nicétas témoigne, elle aussi, du pouvoir magique attaché aux signes écrits dans la communication entre les fidèles, lettrés ou non, et le monde céleste<sup>6</sup>.

### L'INSCRIPTION, PARTIE INTÉGRANTE DE L'IMAGE À BYZANCE

Mais revenons à la question qui est au cœur de notre réflexion : l'écriture peinte dans sa relation à l'image dont elle est partie prenante. On le sait, un lien très étroit existe à Byzance entre signes graphiques et signes iconiques : le verbe grec *graphein* désigne à la fois le fait de tracer une lettre et de dessiner ou de peindre dans le but de « décrire », et le nom *graphè* l'inscription, le récit, comme le dessin ou la peinture<sup>7</sup>. Au VII<sup>e</sup> siècle, Étienne de Bosra, dans un passage cité par Jean Damascène, joue ainsi sur l'ambivalence du verbe *graphein* : εἰκῶν γὰρ ἐστὶν ὄνομα καὶ ὁμοίωσις τοῦ αὐτῆ ἠραφέντος, « l'image est le nom et la ressemblance de celui qui y est inscrit »<sup>8</sup>.

5. M. XENAKIS, *Recherches sur les églises byzantines de Cappadoce et leur décor peint (VI-IX<sup>e</sup> siècle)*, thèse de doctorat sous la direction de C. Jolivet-Lévy, Université Paris 1 Panthéon Sorbonne 2011, p. 362, n. 335 ; mise à jour bibliographique sur ce monument dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), p. 153-154.
6. Un autre cas de textes « illisibles » est celui des inscriptions pseudocoufiques, que nous laissons de côté : voir, en dernier lieu, A. WALKER, Pseudo-Arabic 'Inscriptions' and the Pilgrim's Path at Hosios Loukas, dans *Viewing Inscriptions in the Late Antique and Medieval World*, éd. A. EASTMOND, New York 2015, p. 99-123 ; J. JOHNS, Arabic Inscriptions in the Cappella Palatina: Performativity, Audience, Legibility and Illegibility, *Ibid.*, p. 124-147 ; I. TOTH, Epigraphic Traditions in Eleventh-Century Byzantium, dans *Inscriptions in Byzantium and Beyond. Methods – Projects – Case Studies*, éd. A. RHOBY, Vienne 2015 (Veröffentlichungen zur Byzanzforschung 38), p. 221-222 (avec bibliographie n. 89).
7. G. LANGE, *Bild und Worte. Die katechetischen Funktionen des Bildes in der griechischen Theologie des sechsten bis neunten Jahrhunderts*, Paderborn 1999 (Schriften zur Religionspädagogik und Kerygmantik 6), p. 224-227 et p. 233-245 (Exkursus III *Epigraphè*) ; G. DAGRON, Mots, images, icônes, *Nouvelle revue de psychanalyse* 44, 1991, p. 151-168, ici p. 151 ; H. MAGUIRE, *The Icons of their Bodies. Saints and their Images Byzantium*, Princeton NJ 1996, p. 37-40, 99-106, 132-145 ; BOSTON, The Power of Inscriptions (cité n. 1) ; B. KILLERICH, A che cosa serve un nome? Iscrizioni di nomi e di epiteti nelle immagini bizantine: usi et significati, dans *Medioevo: immagine e racconto. Atti del convegno internazionale di studi, Parma, 27-30 settembre 2000*, éd. A. C. QUINTAVALLE, Milan 2003, p. 87-95 ; G. DAGRON, *Décrire et peindre. Essai sur le portrait iconique*, Paris 2007, p. 67-69 ; NELSON, Image and Inscription (cité n. 1).
8. LANGE, *Bild und Worte* (cité n. 7), p. 235 ; DAGRON, *Décrire et peindre* (cité n. 7), p. 67. Voir J. M. MERCAT, Stephani Bostreni nova de sacris imaginibus fragmenta et libro perditio κατά Ιουδαίου, *Theologische Quartalschrift* 77, 1895, p. 666 ; JOHANNES DAMASCENUS, *Contra imaginum calumniatores*, III, 73, éd. B. KOTTER, Berlin / New York 1975 (Patristische Texte und Studien 17), p. 174.

Un auteur du <sup>xiv</sup><sup>e</sup> siècle, Néophyte Prodromène, sur lequel Charles Barber a récemment attiré l'attention, fait remonter les origines de l'« icône inscrite » aux controverses monophysites des <sup>v</sup><sup>e</sup> et <sup>vi</sup><sup>e</sup> siècles<sup>9</sup>. Dans un texte intitulé *Une question concernant l'inscription sur les saintes et vénérables icônes du Christ et de la sainte Théotokos. Pour quelle raison inscrivons-nous IC XC pour le Christ et MHP ΘΥ pour la Mère de Dieu*, l'auteur explique que l'inscription nommant en abrégé Jésus Christ souligne la réalité de sa nature humaine et que celle qui désigne la Mère de Dieu indique que Marie, humaine, a donné naissance à Dieu, en réponse aux hérétiques qui ne voyaient en elle que la mère d'un homme, Jésus. À la fin du <sup>vii</sup><sup>e</sup> siècle, Anastase le Sinaïte avait aussi utilisé une icône de la Crucifixion et ses inscriptions pour réfuter les arguments de ses adversaires théopaschites<sup>10</sup>. Les inscriptions peuvent donc participer à l'expression du dogme. Mais sur un petit nombre de sceaux du <sup>viii</sup><sup>e</sup> siècle, l'épigraphie associée à l'image du saint représenté répondait probablement avant tout à une nécessité pratique : permettre l'identification de figures difficile à reconnaître sur ces petits objets<sup>11</sup>. Quoi qu'il en soit, l'« icône inscrite » ne se généralise qu'à partir du <sup>ix</sup><sup>e</sup> siècle et ce sont les débats de l'époque iconoclaste entre adversaires et partisans des icônes qui vont progressivement attribuer à l'inscription un rôle essentiel dans l'image et la rendre obligatoire<sup>12</sup>. Le deuxième concile de Nicée, en 787, affirmait déjà que les images étaient sanctifiées par le nom qui les désigne et les unit au prototype<sup>13</sup>, désignation qui vaut sacralisation et qui rend inutile une prière de consécration. Au <sup>ix</sup><sup>e</sup> siècle, pour les théologiens iconodoules, l'inscription du nom est considérée comme une composante indispensable de l'image, qui non seulement lève le doute sur l'identité de la personne représentée et permet d'identifier le modèle du « portrait », mais aussi garantit que celui-ci montre bien la « personne » du prototype, quelles que soient les inexactitudes éventuelles d'une peinture mal exécutée. Comme le dit le patriarche Nicéphore, « L'inscription scelle l'authenticité en nous avertissant que la forme et la personne (ou le visage) sont bien celles du modèle ; et c'est bien pour cela qu'elle est apposée »<sup>14</sup>. Désormais, l'inscription a

9. C. BARBER, Neophytus Prodromenus on Epigraphy, dans *Theologisches Wissen und die Kunst: Festschrift Martin Büchsel*, éd. R. MÜLLER, A. RAU et J. SCHEEL, Berlin 2015, p. 211-225, ici p. 213-214, 218-219, 224.
10. C. BELTING-IHM et H. BELTING, Das Kreuzbild im 'Hodegos' des Anastasios Sinaites: ein Beitrag zur Frage nach den ältesten Darstellungen des toten Crucifixus, dans *Tortulae: Studien zu altchristlichen und byzantinischen Monumenten*, éd. W.N. SCHUMACHER, Fribourg-en-Brigau 1966, p. 30-39 ; A. KARTSONIS, *Anastasis. The Making of an Image*, Princeton NJ 1986, p. 40-55.
11. J. COTSONIS, The Contribution of Byzantine Lead Seals to the Study of the Cult of the Saints (Sixth-Twelfth centuries), *Byz.* 75, 2005, p. 383-497, ici p. 489-492.
12. Voir, outre la bibliographie citée note 7, J.-M. SANSTERRE, La parole, le texte et l'image selon les auteurs byzantins des époques iconoclaste et posticonoclaste, dans *Testo e immagine nell'alto medioevo*, Spolète 1994 (Settimana di Studio del CISAM 41), 1, p. 197-240, ici p. 201-203.
13. *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, éd. J.D. MANSI, Graz 1960<sup>2</sup>, vol. 13, col. 269E. Voir aussi, peu après 815 : NICÉPHORE, *Antirrheticus* III, 54 (PG 100, col. 477D-480A).
14. NICÉPHORE, *Antirrhetiques*, I, 38, PG 100, col. 293B : [...] ἡ ἐπιγραφὴ κατασφραγίζει τὴν ἀληθειαν ἐξ ἄπαντος, τὴν μορφήν καὶ τὸ πρόσωπον αὐτοῦ ὡς πρωτοτύπου, πρὸς αὐτὸ γὰρ τετύπεται, ἡμῖν δηλοῦσα.

valeur de sceau, elle n'est plus une option, mais un impératif<sup>15</sup>. L'image est « plus que jamais rivée au mot, plus précisément au nom propre, dans une commune définition de signe »<sup>16</sup>. Maria Zoubouli, qui consacre quelques belles pages à l'écriture sur l'image, a relevé un texte très éclairant pour notre propos, que je cite pour conclure : « [...] à travers la peinture visible nous voyons l'invisible, non dans les couleurs, mais dans la mention qui est faite par l'inscription écrite, et nous le glorifions comme s'il était présent ; ce faisant, nous ne croyons pas à un Dieu sans être, mais à un Dieu qui est véritablement, ni à des saints sans être, mais à des saints qui existent et vivent près de Dieu, et à leurs esprits qui sont saints [et] viennent en aide, avec la puissance de Dieu, à ceux qui en sont dignes et qui le leur demandent »<sup>17</sup>.

### INSCRIPTIONS ET IMAGES À KARANLIK KILISE

À titre d'exemple, examinons tout d'abord les inscriptions qui accompagnent les figures représentées à Karanlık kilise (Göreme, XI<sup>e</sup> siècle) dans la conque de l'abside centrale, vers laquelle convergeaient les regards des fidèles présents dans le naos<sup>18</sup> (fig. 3). La *Déisis* y montre le Christ trônant entre la Mère de Dieu et Jean-Baptiste en prière, composition complétée par deux suppliants en proskynèse. Les inscriptions nomment les protagonistes, citent, sur son codex, les paroles du Christ et expriment la prière des « donateurs »<sup>19</sup>. D'une calligraphie élégante et soignée, elles cohabitent harmonieusement avec les figures, peintes dans un style un peu précieux ; les signes d'abréviation (tildes), qui ondulent au-dessus des lettres, ou encore le monogramme qui désigne Jean comme le Prodrôme, jouent incontestablement un rôle ornemental. Le module des lettres, comme aussi leur dessin, plus ou

15. THÉODORE STOUHITE, *Antirrheticus* I, 14, PG 99, col. 345 B (*St. Theodore the Studite, On the Holy Icons*, trad. C. P. ROTH, New York 1981, p. 34-35) souligne que l'on ne peut séparer la vénération de l'inscription et celle de l'image, de même que l'on ne peut distinguer entre un homme et son nom.

16. DAGRON, *Décrire et peindre* (cité n. 7), p. 67.

17. M. ZOUBOULI, *L'image à Byzance. Une nouvelle lecture des textes anciens*, Paris 2013, p. 200-203 (texte cité p. 202).

18. Sur cette église : G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin. Les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1925-1942, t. 1. 2, p. 393-430, pl. 96-110, ici pl. 98.1 et la mise à jour dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, p. 81-85 (avec, sur clé USB, la réédition numérique du livre de Jerphanion). Pour de bonnes reproductions en couleur du décor de l'abside : H. YENİPİNAR et S. ŞAHİN, *Peintures de l'église sombre*, Istanbul 1998, p. 61-62, et C. JOLIVET-LÉVY (en collaboration avec A. ERTUĞ), *Sacred Art of Cappadocia. Byzantine Murals from the 6<sup>th</sup> to 13<sup>th</sup> Centuries*, Istanbul 2006, pl. 91.

19. Comme l'a, à juste titre, souligné Linda Safran, l'usage du terme de donateurs est souvent abusif : L. SAFRAN, *Deconstructing «Donors» in Medieval Southern Italy*, dans *Female Founders in Byzantium and Beyond*, éd. L. THEIS, M. MULLETT et M. GRÜNBAIT, Vienne / Cologne / Weimar 2011-2012 (*Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte* 60/61), p. 135-151. Rien ne certifie que les deux suppliants figurés dans la *Déisis*, à Karanlık kilise, aient été effectivement des donateurs, même si leur place dans la conque absidale, au plus près du Christ, pourrait plaider en ce sens ; il peut s'agir de personnages liés d'une autre manière au monastère et figurés en tant qu'intermédiaires privilégiés entre les fidèles et le monde divin.



Figure 3 - *Désis*, abside centrale, Göreme, Karanlık kilise  
(photo : C. Jolivet-Lévy).

moins décoratif, correspondent également à l'importance hiérarchique des personnages auxquels elles se rapportent, de Jésus Christ aux deux suppliants, en passant par la Mère de Dieu et Jean-Baptiste. Peintes en blanc sur le fond bleu sombre, les abréviations des *nomina sacra* IC XC et MHP ΘY, qui accostent les figures du Christ et de la Vierge<sup>20</sup>, comme l'inscription désignant Jean le Prodrome, toutes parfaitement inutiles pour reconnaître les personnages, ne sont pourtant nullement redondantes pour les raisons évoquées plus haut. Non seulement elles scellent l'authenticité de l'image en garantissant la relation des figures représentées aux prototypes, mais elles lui ajoutent du sens, rendent plus dense son message, en soulignant les « qualités » propres à chacun des personnages : Jésus est l'oint, le Sauveur, en qui s'unissent les deux natures, humaine et divine<sup>21</sup>, Marie est la Mère de Dieu, et Jean-Baptiste le Précurseur. Bien visibles du clergé, à l'intérieur de l'abside, mais aussi de la travée orientale de la nef, les inscriptions, comme d'ailleurs la composition, sortent partiellement du champ de vision du spectateur placé plus loin, en raison de la distance et de la forme légèrement outrepassée de l'abside : visibilité et a fortiori lisibilité

20. Dispositif d'«accostage», à distinguer de celui de la cesure étudié par Estelle Ingrand-Varenne dans sa communication «Nommer, couper, incorporer», présentée au colloque *Les mots. La textualité médiévale et sa mise en œuvre. 13<sup>e</sup> symposium annuel de L'International Medieval Society (IMS), 30 juin-2 juillet 2016*. Je remercie l'auteur de m'avoir permis de lire sa communication.
21. Voir BOSTON, *The Power of Inscriptions* (cité n. 1), p. 35-57 : IC désignerait l'hypostase visible, XC indiquerait la présence de la divinité.

important moins que la présence du nom conjugué à l'image. L'inscription, au demeurant courante, sur le codex du Christ – « Je suis la lumière du monde, qui me suit ne marchera pas dans les ténèbres » (Jn 8,12) – formulée au présent et à la première personne<sup>22</sup>, désigne en outre le Seigneur comme « la lumière du monde ». Noires et d'assez grand module, les lettres se détachent clairement sur le fond blanc du livre qui, tache claire au centre de la composition, attire le regard. Le texte pouvait être lisible d'une partie des fidèles, mais la promesse de salut pour ceux qui suivent le Christ ne s'adresse pas seulement aux spectateurs de l'image, elle concerne aussi les suppliants en proskynèse qui sont figurés à ses pieds : accompagnant le geste de discours et de bénédiction du Christ, elle résonne comme une réponse favorable à leur prière. Les courtes invocations – « Prière du serviteur de Dieu, Nicéphore prêtre » et « Prière du serviteur de Dieu, Bassianos » – visibles au-dessus du *templon*, même du fond de l'église, sont de taille réduite et n'étaient sans doute aisément lisibles que du clergé placé dans l'abside. Elles traduisent en mots ce que donnent à voir l'attitude des personnages et toute la composition : la prière adressée au Christ par l'intermédiaire des deux intercesseurs, prière qui pouvait être activée à volonté par la lecture orale du texte, l'inscription devenant ainsi un instrument de la commémoration. Le texte et l'image, associés, assuraient ainsi la présence pérenne de la mémoire des deux suppliants, qui pouvaient être commémorés lors de la liturgie.

Si la fonction pratique, informative, des inscriptions ne concerne pas le Christ, la Vierge ou Jean-Baptiste, aisément reconnaissables sans celles-ci, elle ne peut être niée pour un certain nombre de saints, qui présentent des traits physiologiques stéréotypés ou identiques. Il est pourtant des inscriptions erronées, que contredisent l'iconographie ou le contexte. À Karanlık kilise, Zacharie est ainsi désigné comme « le prophète Isaïe » (fig 4), dont le type physiologique est assez similaire. L'emplacement du personnage, près de la représentation de l'Entrée du Christ à Jérusalem, et le texte inscrit sur son rouleau – la péricope de Zacharie 9, 9, lue le Dimanche des Rameaux, « Réjouis-toi, Sion ! Voici que ton roi vient, assis sur le petit d'une ânesse » – ne permettent cependant aucun doute sur l'identité du prophète<sup>23</sup>. D'ailleurs Isaïe (correctement nommé) est aussi présent dans l'église, rapproché, comme il se doit, de la Nativité ; le texte sur son rouleau proclame : « Voici que la Vierge est enceinte, elle enfantera un fils et lui donnera le nom d'Emmanuel » (Is 7,14), péricope récitée pendant l'office de Noël<sup>24</sup>. Un autre exemple de non-concordance entre iconographie et nom inscrit est offert par l'image du prophète Daniel (fig 5). Aisé à identifier à son type physiologique, à son costume et au texte inscrit sur son rouleau (« le Dieu des cieux élèvera un royaume qui ne sera jamais détruit », Dn 2,44), il est ici erronément nommé Salomon, lequel apparaît ailleurs dans l'église, avec son type iconographique traditionnel de roi-prophète,

22. Sur la signification de cette formulation : R. NELSON, *The Discourse of Icons, Then and Now*, *Art History* 12, 1989, p. 147-149.

23. YENİPİNAR et ŞAHİN, *Peintures de l'église* (cité n. 18), p. 94-95, 101 ; JOLIVET-LÉVY, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 98.

24. YENİPİNAR et ŞAHİN, *Peintures de l'église* (cité n. 18), p. 100 ; JOLIVET-LÉVY, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 96.

arborant *lôros* et couronne<sup>25</sup>. Dans la même église se repèrent d'autres erreurs ou confusions : le nom du prophète Malachie est écrit Palachie<sup>26</sup>, les premiers mots de Matthieu (1,1 : « Livre de la généalogie ») sont inscrits sur le codex de l'évangéliste Marc et l'*incipit* de Marc (1,1 : « Commencement de l'évangile ») sur celui de Matthieu<sup>27</sup>.



Figures 4-5 - Prophète Zacharie nommé Isaïe et Prophète Daniel nommé Salomon, Karanlık kilise (photo : C. Jolivet-Lévy).

25. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), pl. 102.3 ; YENİPİNAR et ŞAHİN, *Peintures de l'église* (cité n. 18), p. 106 (Daniel), 103 (Salomon) ; JOLIVET-LÉVY, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 97 (Daniel), 92 (Salomon).
26. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), pl. 102.2 ; YENİPİNAR et ŞAHİN, *Peintures de l'église* (cité n. 18), p. 56 ; JOLIVET-LÉVY, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 93.
27. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), pl. 104.1 (Marc) et pl. 104.2 (Mathieu) ; YENİPİNAR et ŞAHİN, *Peintures de l'église* (cité n. 18), p. 49 (Marc) et p. 52 (Matthieu) ; JOLIVET-LÉVY, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 93.

Toutes ces méprises ne laissent pas de surprendre au sein d'un décor relativement savant dans la conception du programme iconographique<sup>28</sup> et soigné dans sa réalisation. Loin d'être de simples distractions, elles sont probablement l'indice du faible niveau de culture du peintre<sup>29</sup> et elles confirment que la valeur des signes graphiques résidait plus dans leur présence que dans le contenu véhiculé.

## INSCRIPTIONS ET SCÈNES ÉVANGÉLIQUES

En partant de quelques exemples choisis de l'Annonciation, de la Crucifixion et de l'Ascension, examinons à présent différentes fonctions des inscriptions rattachées à des compositions.

### *L'Annonciation*

Dans bien des cas, l'image de l'Annonciation ne comporte que l'inscription du titre, « la salutation », et des noms des protagonistes : « Gabriel » près de l'archange, « Mère de Dieu » près de la Vierge. Ainsi en est-il par exemple, dans la première moitié du x<sup>e</sup> siècle, dans le décor « archaïque » de Kılıçlar kilisesi (Göreme 29)<sup>30</sup> (fig. 6). Ailleurs s'ajoute le dialogue – ou le plus souvent une partie du dialogue – entre l'archange et la Vierge. À Tokalı kilise (fig. 7), dans la nouvelle église<sup>31</sup> (vers le milieu du x<sup>e</sup> siècle), est inscrite la salutation de Gabriel : « Réjouis-toi, comblée de grâces, le Seigneur est avec toi », passage de Luc 1,28 maintes fois répété au cours de la liturgie de la fête de l'Annonciation<sup>32</sup>. Comme l'affirme Épiphanie le

28. C. JOLIVET-LÉVY, Aspects de la relation entre espace liturgique et décor peint à Byzance, dans *Art, Cérémonial et Liturgie au Moyen Âge. Actes du colloque de 3<sup>e</sup> Cycle Romand de Lettres, Lausanne-Fribourg, 24-25 mars, 14-15 avril, 12-13 mai 2000*, éd. N. BOCK et al. (Études lausannoises d'histoire de l'art 1), Rome 2002, p. 71-88 (repris dans EAD., *Études cappadoციennes*, Londres 2002, p. 386-393).
29. Sur le niveau de culture des peintres, voir M. PANAYOTIDI, Οι γραμματικές γνώσεις τῶν ζωγράφων. Ένα παράδειγμα σχετικού προβληματισμού από τη Μάννη, *DChAE* 4. 24, 2003, p. 185-194 ; F. CALAMENT et H. ROCHARD, Les peintres à l'œuvre à Baouît. Témoignages épigraphiques et picturaux, dans *Mélanges Catherine Jolivet-Lévy*, éd. S. BRODBECK, A. NICOLAÏDÈS, P. PAGÈS et al., Paris 2016 (TM 20/2), p. 59-62.
30. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, 1, p. 199-242, ici p. 212, pl. 44-58, ici pl. 45.2 et *ibid.*, t. 1, p. 57-61, t. 2, pl. 54 ; M. RESTLE, *Byzantine Wall Painting in Asia Minor*, Recklinghausen 1967, t. 2, fig. 262 ; JOLIVET-LÉVY, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 21.
31. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, 2, p. 297-376, pl. 70-94 et *ibid.*, t. 1, p. 73-80, t. 2, pl. 68.3, 69.
32. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, 2, p. 326-327, pl. 74.1 ; RESTLE, *Byzantine Wall Painting* (cité n. 30), t. 2, fig. 110 ; A. WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise. Tenth-Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington DC 1986 (Dumbarton Oaks Studies 22), fig. 58 ; N. THIERRY, *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout 2002 (Bibliothèque de l'Antiquité tardive 4), pl. 81 ; JOLIVET-LÉVY, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 34.



Figure 6 - Annonciation, Kılıçlar kilisesi, Göreme  
(photo : C. Jolivet-Lévy).



Figure 7 - Annonciation, Tokalı kilise, nouvelle église, Göreme  
(photo : H. Sugawara).



Figure 8 - Annonciation, abside nord, Ballı kilise, vallée d'Ihlara (photo : C. Jolivet-Lévy).

Diacre, au concile de Nicée II, « Si nous voyons sur une image l'ange annoncer la bonne nouvelle à la Vierge, nous pouvons certainement nous souvenir du récit de l'évangile [...] et nous avons à l'esprit, de façon plus manifeste, l'accomplissement du mystère »<sup>33</sup>. De même, l'inscription des seules paroles de Gabriel suffisait à faire ressurgir à la mémoire des fidèles son dialogue avec la Vierge et tout le récit de l'évangile de Luc. Peinte en blanc, dans un graphisme harmonieux, l'écriture se détache avec clarté sur le fond bleu de lapis-lazuli et elle devait être suffisamment éclairée pour être visible, un macaron saillant dans la voûte, au-dessus de la composition, servant à la suspension d'un luminaire. Pour autant, son emplacement en hauteur n'en permettait guère la lecture.

Si, à Tokalı kilise, l'Annonciation, peinte sur le revers oriental de la voûte de la nef transversale, au-dessus de l'absidiole nord, s'inscrivait dans un cycle christologique très développé, à Ballı kilise<sup>34</sup>, dans la vallée d'Ihlara, elle se trouve à l'intérieur même de l'abside nord, qu'elle remplit presque entièrement, et le décor de l'église, limité à la partie orientale de l'église, ne comporte pas d'autre scène (fig 8).

33. *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio* (cité n. 13), col. 269 B-C ; LANGE, *Bild und Wort* (cité n. 7), p. 175-178 ; SANSTERRE, *La parole, le texte* (cité n. 12), p. 218.

34. L'église se présente comme une nef trapézoïdale à deux absides, flanquée d'un étroit *parecclesion* funéraire au nord. Sur cette église : N. THIERRY, *Études cappadociennes. Région du Hasan Dağı. Compléments pour 1974*, *CArch* 24, 1975, p. 187-188 ; EAD., *La peinture de Cappadoce au X<sup>e</sup> siècle. Recherches sur les commanditaires de la nouvelle église de Tokalı et d'autres monuments*, dans *Constantine VII Porphyrogenitus and His Age. Second International Byzantine Conference, Delphi, 22-26 July 1987*, éd. A. MARKOPOULOS, Athènes 1989, p. 238-241 ; C. JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce. Le programme de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, p. 311-313.

La peinture, élégante et soignée, a été attribuée par Nicole Thierry au milieu ou au troisième quart du <sup>x</sup>e siècle : elle est donc à peu près contemporaine de celle de Tokalı kilise. Aux inscriptions identifiant les personnages – « la sainte Théotokos », « Gabriel » et les abréviations habituelles de part et d'autre du Christ en buste inscrit dans un médaillon au sommet de la conque – s'ajoutent, entre les deux protagonistes, la salutation de Gabriel, selon Luc 1, 28 (Χἔρε, κεχαριτομένη; ὁ κ(ύριος) μετὰ σοῦ, « Salut, pleine de grâces, le Seigneur est avec toi »), et, au pied de l'archange, un petit poème de quatre vers. Il fait écho à la salutation angélique et y associe étroitement le donateur de la peinture<sup>35</sup> :

Χ[α]ίρος, [Γαβριήλ] πρ[ο]τάγγελε Κ(υρίο)]υ  
 ὁ τὴν πα[ρ]θένον προσ]κομίσ[ας] τὸ Χαίρε·  
 ἔτευξα τ[ὴν] σὴν ἐμφέρ]η[α]ν τοῦ (ε)ἴδους  
 πρὸς λύτρω[σιν] ψυ]χῆς, Λεόντιος ὁ τάλας<sup>36</sup>,

« Salut, Gabriel, qui le premier as annoncé le Seigneur,  
 toi qui à la Vierge as apporté le [mot] 'Salut'.  
 J'ai réalisé la ressemblance de ta forme  
 pour la rédemption de mon âme, moi, le pauvre Léontios ».

Inscription et image associées traduisent l'espoir de celui qui a exécuté – ou, plus vraisemblablement, fait exécuter – cette peinture pour la rémission de ses péchés : le poème, par son contenu explicite, l'iconographie parce qu'elle met en scène non seulement Gabriel et la Vierge, en tant qu'intercesseurs privilégiés, mais aussi le Christ, figuré entre eux, destinataire ultime de la prière de Léontios. L'Annonciation, considérée comme le moment même de la conception du Christ, marque le début du salut de l'humanité, ainsi que le soulignent à maintes reprises hymnes et sermons : ce jour a vu la divinisation de la nature humaine, gage de la divinisation future des croyants. À la vigile de la fête de l'Annonciation, par exemple, on chante : « [...] sauvés en Lui et par Lui, unissons nos voix à celle de Gabriel et crions à la Vierge : 'Salut, pleine de grâces ! C'est de toi que nous vient le salut, le Christ notre Dieu qui, ayant assumé notre nature, l'a élevée à la hauteur de la sienne' » (André de Jérusalem, 4<sup>e</sup> ton)<sup>37</sup>. Léontios, lui aussi, s'adresse directement à l'archange, en recourant à la parole même de Gabriel : « Salut ». L'emplacement de sa dédicace dans l'abside, au plus près de l'image de l'archange et de l'autel, garantissait l'efficacité de sa prière. Activée par la lecture orale, qui pouvait donner voix à Léontios chaque fois que la liturgie eucharistique renouvelait le mystère de l'Incarnation, l'inscription perpétuait sa mémoire même en dehors du temps des célébrations.

35. LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry* (cité n. 3), p. 165-166, situe erronément l'Annonciation sur l'arc triomphal ; A. RHOBY, *Epigramme auf Fresken und Mosaiken*, Vienne 2009 (Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 1), n° 199, p. 288-289.
36. L'inscription est aujourd'hui en partie effacée ; nous indiquons les parties détruites entre crochets. Pour cette inscription, comme pour les autres citées dans cet article, la syntaxe et l'orthographe du grec, souvent erronées, sont, sauf indication contraire, reproduites telles quelles.
37. E. MERCENIER, *La prière des églises de rite byzantin*, t. 2, *Les fêtes*. I, *Grandes fêtes fi es*, Amay-sur-Meuse 1939, p. 236, trad. légèrement modifiée

L'intercession de la Vierge et de Gabriel, mais aussi la dévotion collective du clergé et des fidèles – l'inscription est visible et potentiellement lisible depuis la nef – l'assuraient) que sa prière serait exaucée et qu'en échange de sa donation (l'exécution de la peinture) il obtiendrait « la rédemption de son âme » et le salut dans l'au-delà. Enfin, comme toute inscription métrique, ce petit poème, calligraphié avec soin, servait le prestige du commanditaire.

### *La Crucifixio*

À Tokalı kilise, dans la nouvelle église, l'image de la Crucifixion, déployée dans la conque de l'abside médiane (fig 9), constitue le point de convergence de l'ensemble du programme iconographique<sup>38</sup>. Cet emplacement, les dimensions de la composition, sa richesse en figurants et en inscriptions, harmonieusement disposés dans le champ, contribuaient sans doute à focaliser le regard du fidèle. Peintes en blanc sur le fond bleu, les épigraphes se détachent clairement : bien visibles, elles sont aussi assez facilement lisibles, malgré quelques ligatures et abréviations, et l'absence de césures entre les mots. Certaines sont habituelles et obligatoires : le titre de la scène – « la Crucifixio » –, les abréviations désignant le Christ et la Vierge, le nom de Jean. Les femmes, à gauche, sont appelées par anticipation « les myrophores »,



Figure 9 - Crucifixion, conque de l'abside centrale ; à la douelle, Zacharie et Jérémie face à face, Tokalı kilise, nouvelle église, Göreme (photo : C. Jolivet-Lévy).

38. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) / rééd. numérique dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, 2, p. 345-348, pl. 84.2 ; RESTLE, *Byzantine Wall Painting* (cité n. 30), t. 2, fig 117-119 ; WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise* (cité n. 32), fig 83-87 ; JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce* (cité n. 34) p. 96-98 ; EAD., *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 56.

terme inconnu des évangiles, mais courant dans les textes liturgiques et dans l'iconographie. Même constat pour le nom de Longin donné au centurion, comme dans la recension byzantine de l'Évangile de Nicodème<sup>39</sup> et dans le synaxaire<sup>40</sup>. Des citations bibliques, principalement des évangiles, donnent la parole aux protagonistes ; elles sont parfois approximatives, car transmises par le biais des sources liturgiques et/ou reproduites de mémoire. Les paroles du Christ avant de mourir – « il dit à sa mère : 'Voici ton fil', puis il dit à son disciple : 'Voici ta mère' » (Jn 19, 26-27) – sont inscrites sur deux lignes sous le bras gauche de la croix, au-dessus des figures rapprochées de Marie et de Jean. Deux lignes leur répondent à droite, sous le bras de la croix : la déclaration du centurion, « en vérité celui-ci était le fils de Dieu » (Mt 27,54 et Mc 15,39), et, au-dessous, « Longin le centenier ». La disposition symétrique des inscriptions sert l'équilibre de la composition, tout en véhiculant, pour qui pouvait les lire (ou les entendre), un contenu doctrinal. Sont mis en parallèle les mots du centurion qui reconnaît la divinité du Christ et les paroles de Jésus confiant l'un à l'autre sa mère et son disciple, paroles qui, souvent mentionnées dans le contexte des discussions théologiques de l'époque iconoclaste et régulièrement inscrites dans les images de la Crucifixion à partir du IX<sup>e</sup> siècle, soulignent la réelle humanité du Christ. Le rapprochement de Marie et Jean, représentés l'un près de l'autre, en pendant à la figure du centurion, rend plus clair ce message dogmatique. Les paroles de Jésus à sa mère et à son disciple confèrent aussi à l'événement une valeur collective et universelle : Jean représente tous les disciples, l'humanité tout entière, et la Théotokos, instrument de l'Incarnation, l'intermédiaire privilégié entre les fidèles et son fil<sup>41</sup>. D'autres inscriptions – péripopes bibliques chantées ou paraphrasées lors des offices du Vendredi saint – soulignent la signification liturgique de l'image. C'est le cas de la péripope de Zacharie (12,10), citée par Jean (19, 37), qui est inscrite près du porte-lance – « ils verront celui qu'ils ont percé »<sup>42</sup> –, des paroles attribuées au Mauvais Larron – « Si tu es le Christ, fils de Dieu, descends du bois, descends-nous aussi »<sup>43</sup> –, et surtout du cri du Bon Larron (à gauche, à la droite du Christ) – « souviens-toi de moi, Seigneur, dans ton royaume » (Lc 23,42) – repris par les fidèles en de nombreuses occasions et, en particulier, au moment de la communion<sup>44</sup>. Quant au texte inscrit sur le rouleau de Jérémie,

39. *Évangile de Nicodème (Actes de Pilate)*, 11. 1 : *Écrits apocryphes chrétiens*, t. 2, éd. P. GEOLTRAIN et J.-D. KAESTLI, Paris 2005, p. 277.

40. H. DELEHAYE, *Synaxarium ecclesiae Constantinopolitanum e codice Sirmondiano nunc Berolinensi*, Bruxelles 1902 (Propylaeum ad Acta sanctorum novembris), col. 141 ; *Τριώδιον Κατανυκτικόν*, Athènes 1960, p. 397 (accoluthie de la Sainte Passion).

41. T. KOEHLER, Les principales interprétations traditionnelles de Jn 19, 25-27 pendant les douze premiers siècles, *Bulletin. Société française d'études mariales* 16, 1959, p. 119-155 ; I. KALAVREZOU, Images of the Mother: when the Virgin Mary became Meter Theou, *DOP* 44, 1990, p. 168-169.

42. *Τριώδιον* (cité n. 40), p. 398.

43. Cf. Mt 27, 40, Mc 15, 30, Lc 23, 39 ; *Τριώδιον* (cité n. 40), p. 396.

44. *Ἦρολόγιον το μέγα*, éd. M.I. SALIBEROS, Athènes 1898, p. 545 ; pour le Vendredi saint : *Τριώδιον* (cité n. 40), p. 393, 394, 395, 409, 411 et *passim* ; voir aussi C.A. TRYPANIS, *Fourteen Early Byzantine Cantica*, Vienne 1968 (Wiener Byzantinische Studien 5), p. 153 (*kontakion* sur l'élévation de la Croix). Sur l'introduction de la commémoration « Πάντων

représenté à l'entrée de l'abside, à l'intrados de l'arc absidal, il proclame : « Et moi, comme un agneau innocent mené au sacrifice, je ne remarquais rien ; car ils avaient conçu contre moi un mauvais dessein, disant... » (Jér 11,19), prophétie lue à la fin de l'office de la 9<sup>e</sup> heure, le Vendredi saint, après le tropaire « Aujourd'hui est suspendu sur la croix » (Σήμερον κρεμάται ἐπὶ ξύλου)<sup>45</sup>. Mais les textes associés à l'image de la Crucifixion, à Tokalı kilise, ne font pas écho seulement aux chants du Vendredi saint : pouvant à tout moment être activés par la lecture orale, textes et image participent au rappel permanent du sacrifice prototypique. La Crucifixion, par son emplacement au-dessus de l'autel principal de l'église, donne à voir le sens premier de toute célébration eucharistique, qui est représentation sacramentelle du sacrifice de la croix.

À Elmalı kilise (vers le milieu du XI<sup>e</sup> siècle)<sup>46</sup>, à Göreme, la mise en espace de la scène de la Crucifixion et l'intégration des inscriptions dans la composition sont également très réfléchies (fig 10). Peinte sur la paroi sud de la nef<sup>47</sup>, elle ne se limite pas au plan du mur, mais se déploie dans l'espace en investissant la petite coupole qui surmonte le bras sud, où sont mis en scène de façon très décorative un chœur d'anges et un petit poème, qui court à la base de la coupole sur deux lignes<sup>48</sup>. La bordure rouge, qui structure le décor en servant de cadre aux scènes, associe étroitement les anges, le texte inscrit et l'image de la Crucifixio<sup>49</sup>. Peinte en blanc sur le fond bleu-gris, l'épigramme de trois vers dodécasyllabiques est écrite en majuscules partiellement accentuées, avec peu d'abréviations et de ligatures ; le module des lettres est plus grand que celui des inscriptions d'identification des personnages, le peintre ayant tenu compte de la distance par rapport au spectateur pour que le texte soit lisible par ceux qui en avaient la capacité. Ce sont les anges, peints au-dessus de l'inscription, qui semblent commenter l'événement<sup>50</sup> :

ἡμῶν μνησθεῖη Κύριος ὁ Θεὸς ἐν τῇ βασιλείᾳ αὐτοῦ, πάντοτε... » lors de la Grande Entrée, voir R. F. TAFT, *The Great Entrance. A History of the Transfer of Gifts and other Pre-anaphoral Rites*, Rome 1978<sup>2</sup> (OCA 200), p. 227-234.

45. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18), t. 1, p. 321 et pl. 86.1 (rééd. numérique dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion*, cité n. 4) ; KARTSONIS, *Anastasis* (cité n. 10), p. 170-171.
46. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18), t. 1, p. 431-454 et JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, p. 86-88, t. 2, pl. 71-72.
47. Et non nord, comme l'indique par erreur RHOBY, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), n° 193, p. 279.
48. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18), t. 1, p. 445-446 et JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, p. 88, t. 2, pl. 72.3 ; RESTLE, *Byzantine Wall Painting* (cité n. 30), t. 2, fig 183-184 ; JOLIVET-LÉVY, *Sacred Art* (cité n. 18), pl. 108.
49. Qui comporte bien sûr aussi les inscriptions d'identification habituelles
50. Sur l'épigramme : RHOBY, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), n° 193, p. 279-281 ; l'addition des mots τὸν Θεὸν dans le dernier vers n'a pas lieu d'être. Un graffi e de Ténos offre un parallèle exact pour les deux premiers vers, tandis que le troisième diffère légèrement : D. FEISSEL, *Inscriptions byzantines de Ténos*, BCH 104, 1980, n° 36, p. 495-497.

Γῆ κλονήτε κέ πᾶσα κτήσης τρέμη·  
 μη(ή)τηρ δὲ θρινῆ κέ μαθητῆς δακρύον  
 ὀρῶντες ἐπὶ σταβροῦ τῆς δόξης τὸν Κύριον.

« La terre est ébranlée et toute la création tremble ;  
 La mère se lamente, ainsi que le disciple, qui pleure,  
 En voyant sur la croix le Seigneur de gloire. »



Figure 10 - Crucifixion, mur sud, Imali kilise, Göreme (photo : C. Jolivet-Lévy).

L'origine exacte du texte n'a pas été identifiée, mais les bouleversements cosmiques qui eurent lieu à la mort du Christ, la douleur de Marie et de Jean au pied de la croix sont au cœur de l'hymnographie du Vendredi saint<sup>51</sup>. Formulée au temps présent, l'épigramme a un rôle à la fois descriptif et performatif : elle éclaire la signification des gestes de Marie et de Jean, et vise à provoquer l'émotion du regardeur de l'image<sup>52</sup>.

51. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18), t. 1, p. 446, n. 1.
52. On rapprochera le contenu de ce texte de la description de la mosaïque de l'église des Saints-Apôtres par Constantin le Rhodien (v. 916-981), qui se réfère à la fois à la stupeur causée par l'événement et à la souffrance des participants : *Constantine of Rhodes, on Constantinople and the Church of the Holy Apostles. With a New Edition of the Greek Text by I. VASSIS*, éd. L. JAMES, Farnham / Burlington 2012, p. 81-85. Voir aussi K. CORRIGAN, Text and Image on an Icon of the Crucifixion at Mount Sinai, dans *The Sacred Image East and West*, éd. R. OUSTERHOUT et L. BRUBAKER, Urbana 1995, p. 45-62 et LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry*, (cité n. 3), p. 186-187.

En résonance avec les chants du Vendredi saint, mais aussi avec les innombrables *stavrothéotokia* du mercredi et du vendredi, qui tout au long de l'année liturgique évoquent les souffrances de la Mère de Dieu au Calvaire<sup>53</sup>, chaque lecture (ou écoute) de ce poème accompagnait la méditation douloureuse des fidèles contemplant la peinture. La rencontre de l'écriture et de l'image de la Crucifixion à Elmalı kilise révèle par ailleurs un dispositif intéressant : la croix, qui participe à la structuration et à l'unité de l'image, se prolonge vers le haut de façon inhabituelle, coupant le texte au milieu du mot *σταυροῦ*, « croix » (au génitif), lequel est ainsi inscrit au plus près du référent, soulignant l'identité du mot et de l'objet<sup>54</sup>. L'imbrication entre inscription et image prouve que peintre et scribe, s'ils n'étaient pas la même personne, travaillaient en étroite concertation.

### *L'Ascension*

D'autres scènes sont accompagnées d'inscriptions versifiées, soit incluses dans le champ de l'image, comme dans la Crucifixion d'Elmalı kilise, soit situées à proximité immédiate, comme pour l'Ascension peinte dans la coupole centrale de Kılıçlar kilisesi (Göreme 29)<sup>55</sup> (fig. 11). À la base de la composition, une longue inscription métrique en vers dodécasyllabiques, est peinte en lettres capitales :

+Ἐν γῆ κατελθὼν ὁ Θε(ε)ὸς (ἐ)κ τῶν ἄνω  
 τὸ(ν) χοῦν προσλαβὼν ἀνύψις ἐκ τῶν κάτω  
 ἔφριξαν οἱ βλέποντες ἐξεστικότες,  
 χορὸς μαθητῶν σὺν τεκούσι παρθένον,  
 πὸς ἡβλογίσας χερσὶν αὐτοῦς ἐ[ν]θέο(ς)  
 ἴρθις ἀπ'αὐτοῦς οὐρανοῦς ἀνατρέχον·  
 κριτὶς ἑλένξι πᾶν τῶν ἀ(ν)θρώπων γένος·  
 δυοῖς παρεστίκισαν ἀγγέλον κύκλω  
 ἀναδοικτικὸς οἱ μαθηταὶ τῷ δακτύλῳ<sup>56</sup>,

« Dieu descendant sur terre d'en haut,  
 ayant assumé la poussière de ses élèves d'en bas.  
 Ils tremblèrent et furent stupéfaits ceux qui virent  
 – le chœur des disciples avec la vierge qui t'a enfanté –

53. J. LEDIT, *Marie dans la liturgie de Byzance*, Paris 1976 (Théologie historique 39), p. 194-202.  
 54. Cf. INGRAND-VARENNE, Nommer, couper, incorporer (cité n. 20). L'art byzantin offre de nombreux exemples de cette pratique ; citons l'exemple de l'épithète *Philanthrôpos* encadrant, en césure, le Christ de la *Déisis*, dans la conque de l'abside de Bezirana kilisesi, dans la vallée d'Ihlara (observation personnelle).  
 55. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18), t. 1, 1, p. 199-242 (ici p. 227-230), et t. 1, 2, p. 603 et JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, p. 61, pl. 54.1 ; RESTLE, *Byzantine Wall Painting* (cité n. 30), t. 2, fig. 252.  
 56. Cf. RHOPY, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), n° 194, p. 281-284 ; notre relevé diffère sur quelques points de la lecture rectifiée de Rhoby ; l. 5, l'adverbe ἐ[ν]θέο (pour ἐνθέως) doit être rattaché au vers 6 (« divinement tu t'es séparé d'eux et es monté au ciel ») plutôt qu'à la bénédiction du Christ, comme me l'a suggéré Georges Kiourtzian.

comment, après les avoir bénis de tes mains, divinement  
 tu te séparas d'eux et montas aux cieux.  
 Comme juge tu réprimanderas tout le genre humain.  
 Autour des deux anges se tenaient en cercle  
 les disciples pointant leur doigt vers le haut».



Figure 11 - Ascension, coupole centrale, Kılıçlar kilisesi, Göreme  
 (photo : H. Sugawara).

L'épigramme est une petite *ekphrasis*, qui décrit et commente la scène, invitant implicitement le lecteur à éprouver la même crainte et admiration que les disciples et à redouter le jour du Jugement qu'annonce l'Ascension. Comme dans l'église précédente, on constate une conjonction très étroite du texte et de l'image : le début de l'inscription, qui fait allusion à l'Incarnation (« descendant sur terre [...] »), se trouve juste au-dessous de la représentation de la Mère de Dieu, traditionnellement située au milieu des apôtres dans la composition de l'Ascension. En revanche, bien que la longueur du texte semble avoir été calculée pour qu'il remplisse exactement l'espace disponible à la base de la coupole, le scribe a eu du mal à l'adapter à la longueur du bandeau : il a vers la fin agrandi et élargi les lettres, sans parvenir à éviter un espace vide, qu'il a comblé par un rinceau. Des corbeaux à la base de la

couple servaient à l'installation de luminaires, qui devaient produire un éclairage suffisant pour pouvoir repérer la présence de l'inscription. Mais son emplacement en hauteur et sa mise en forme – le module des lettres, l'absence d'espaces entre les mots et de ponctuation – n'en permettaient guère la lisibilité. Si pour le commanditaire et pour le concepteur du décor, la présence de l'inscription était sans doute essentielle, pour les fidèles, elle apparaissait au mieux que comme une série de signes sacrés, auxquels la localisation, à la jonction entre la partie inférieure de l'église et sa coupole, entre terre et ciel selon la conception symbolique de l'église, conférait un rôle d'intermédiaires entre les fidèles et le monde divin : qu'il soit ou non compris, le texte conservait son pouvoir.

### DES INSCRIPTIONS ASSOCIÉES AU SANCTUAIRE

Dans l'église Saint-Théodore (Pancarlık kilise), près d'Ürgüp, le lien entre inscription et image est particulièrement étroit, puisque le texte est inséré au sein même de la *Majestas Domini* absidale (x<sup>e</sup> siècle), sur un bandeau blanc qui épouse la forme de la base du trône, décoré de gemmes et de perles, où siège le Christ, au centre même de la composition<sup>57</sup>. Aujourd'hui partiellement lacunaire, il peut être ainsi restitué : *μικρὸς ὁ τύπος, μέγας ὁ φόβος ὁρῶν τὸν τύπον τήμα τὸν τόπον*, « Petite est l'image, grande est la crainte ; voyant l'image, vénère le lieu » (fig. 12)<sup>58</sup>. *Typos*, terme qui peut revêtir des sens multiples, désigne probablement ici l'image, au sens d'empreinte de la divinité, selon la définition de l'icône élaborée par les théologiens iconodoules<sup>59</sup>. Écrite en grandes capitales noires, bien visible au centre de l'abside, point focal de l'église, l'inscription devait être aisément lisible, bien que les mots ne soient pas séparés les uns des autres. De surcroît, elle pouvait être facilement mémorisée en raison des allitérations *typon, tima, topon*, qui inculquent un rythme à sa lecture orale. Parfaitement intégrée à la composition dont elle fait partie, elle visait sans doute à susciter chez les fidèles, regardeurs et lecteurs potentiels, respect et crainte sacrée, non seulement face à la vision de Dieu peinte dans la voûte, mais aussi en présence du mystère redoutable qui se déroulait dans le sanctuaire<sup>60</sup>.

57. Sur l'église : DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cité n. 18) et éd. numérique dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 2, p. 17-47 (ici p. 22-24) ; *ibid.*, t. 1, p. 169-173, t. 2, pl. 174.2-5, 175.1 ; JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce* (cité n. 34), p. 221-222.

58. Sur cette inscription, voir en dernier lieu A. SITZ, 'Great Fear': Epigraphy and Orality in a Byzantine Apse in Cappadocia, *Gesta* 56. 1, 2017, p. 5-26, où l'on trouvera les différentes restitutions proposées. On peut rapprocher cette inscription du premier vers de celle, presque effacée aujourd'hui, qui était peinte dans le monastère de Bezirhane à Göreme (anc. Matianè) : JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, p. 104, t. 2, pl. 91.2 ; RHOBY, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), n° 197, p. 286-288.

59. B. V. PENTCHEVA, The Performative Icon, *ArtBull* 88, 2006, p. 631-655, ici p. 634-636.

60. La bibliographie sur le thème de la crainte sacrée est riche : voir l'introduction de JEAN CHRYSOSTOME. *Sur l'incompréhensibilité de Dieu*, t. 1 (Homélie I-V)<sup>2</sup>, éd. J. DANIELOU, A.-M. MALINGREY et R. FLACELIÈRE, Paris 1970 (SC 28bis), p. 30-39, 54 ; J. DANIELOU, *Bible et liturgie. La théologie biblique des Sacrements et des fêtes d'après les Pères de l'Église*, Paris 1951, p. 183-184 et F. CASSINGENA-TRÉVEDY, *Les Pères de l'Église et la liturgie. Un esprit, une expérience. De Constantin à Justinien*, Paris 2016<sup>2</sup>, p. 114-136.



Figure 12 - Conque de l'abside, Saint-Théodore, Pancarlık kilise  
(photo : C. Jolivet-Lévy).

Dans « l'église derrière le village » (Köy ensesi kilise) de Mamasun (aujourd'hui Gökçe)<sup>61</sup>, une longue inscription métrique, qui commence et s'achève au niveau des piédroits, court entre la conque et la paroi de l'abside, sur la corniche (fig. 13). Elle est écrite sur deux lignes, en lettres noires majuscules, d'assez grand module et bien séparées les unes des autres, ce qui en permet une lecture aisée<sup>62</sup> :

+ Φόβo πρόβενε τιν τοῦ βίματος πύλιν,  
πόθo πρότρεχε τὸ(ν) ναὸν τοῦ Κ(υρίου)υ<sup>63</sup>  
ἄνο γὰρ ἔστιν ὁ μέγας βασιλε[ύς --]  
[τῶν ἀσωμάτων ἢ τάξις τῶν ἀγ]γέλων<sup>64</sup>,  
ἔξαιφτέρυγα σὺ(ν) τὸν πολυμάτων  
κε[ρουβ]ίμ. Ὁ (Πρό)δρομος βοᾷ ἐν τῷ ἐρίμ<sup>65</sup>  
κὲ ἰ δέσπυνα πρεσβεύ[ει] τῷ Κυρίῳ·  
ὁ σοτήρ μου ὁ καλὸς [...]ΟΥ[...].....  
[σκέπ]ε φ[ρ]οῦ[ρει καὶ φύ]λατε τὸν σὸν δοῦλον  
πρεσβύτερον {ι} Λέονταν· ἀμὴν ὁ Θεός,

61. JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce* (cité n. 34), p. 289-291.

62. J'ai bénéficié pour la lecture de cette inscription des conseils avisés de Georges Kiourtzian et de Maria Xenaki : qu'ils trouvent ici l'expression de ma reconnaissance.

63. P.N. TREMPÉLAS, *Αἱ τρεῖς λειτουργίαι κατὰ τοὺς ἐν Ἀθήναις κώδικας*, Athènes 1935, p. 148 : « Μετὰ φόβου Θεοῦ, πίστεως καὶ ἀγάπης προσέλθετε ».

64. Nous reproduisons pour ce vers, presque entièrement détruit aujourd'hui, le relevé d'A. LEVIDIS, *Αἱ ἐν μονολίθοις μοναὶ τῆς Καππαδοκίας καὶ Λυκαονίας*, Constantinople 1899, p. 131.

65. Vers hypermètre.

« Avance avec crainte vers la porte du *bêma*,  
 accours avec ardeur à l'église du Seigneur ;  
 car en haut est le grand roi  
 [des Incorporels, l'ordre des anges],  
 les hexaptéryges avec les multioculaires  
 chérubins. Le Prodrôme crie dans le désert  
 et la *despoina* prie le Seigneur,  
 mon bon sauveur [.....]  
 préserve, protège et garde ton serviteur  
 le prêtre Léon ; amen, Dieu ».

La crainte sacrée que doit susciter l'approche du sanctuaire, lieu des « mystères redoutables », est liée à la présence, « en haut », du « grand roi » et des puissances angéliques<sup>66</sup>. La relation entre texte, image et rituel est, ici aussi, étroite, inscription et décor assurant la présence du divin dans le monde sensible lors de la mise en scène liturgique. La *Majestas Domini* représentée au-dessus de l'inscription, dans la conque absidale, montre le Christ trônant, en souverain céleste, entre un chérubin *polyommaton* (multioculaire), à gauche, et un séraphin hexaptéryge à droite, tandis que deux archanges occupent l'intrados de l'arc absidal. Les participes ἄδοντα, βοῶντα, κεκραγότα καὶ λέγοντα qui introduisent l'hymne triomphale de l'anaphore, par laquelle les fidèles s'unissent à la louange des chœurs angéliques, sont, comme à l'accoutumée, inscrits auprès des quatre symboles des évangélistes, qui entourent le trône<sup>67</sup>. Le Prodrôme et la Mère de Dieu, que l'inscription désigne comme les intercesseurs privilégiés entre le prêtre Léon et le Seigneur, n'ont, eux, pas été représentés, alors qu'ils apparaissent au milieu des apôtres, au registre inférieur de plusieurs absides<sup>68</sup>.

66. Pour la crainte sacrée, voir *supra* n. 60 ; pour la relation de *mimèsis* entre liturgie terrestre et liturgie céleste et la présence des forces angéliques lors de la célébration eucharistique, voir par exemple la prière de la Petite Entrée dans la liturgie de Basile : *LEucologio Barberini Gr. 336*, éd. S. PARENTI et Z. VELKOVSKA, Rome 1995 (Ephemerides Liturgicae. Subsidia 80), p. 3 (5) ; R. BORNERT, *Les commentaires de la divine liturgie du VI<sup>e</sup> au XV<sup>e</sup> siècle*, Paris 1966 (Archives de l'Orient chrétien 9), p. 74 (Cyrille de Jérusalem), 176-178 (*Historia ecclesiastica*) ; Théodore de Mopsueste, *Homélie 15*, 20 : *Les homélies catéchétiques de Théodore de Mopsueste. Reproduction phototypique du Ms. Mingana 561*, éd. R. TONNEAU et R. DEVRESSE, Cité du Vatican 1949 (Studi e Testi 145), p. 497, 499, 511, 513, 533 et *passim*. Voir DANIELOU, *Bible et liturgie* (cité n. 60), p. 178-179 et *passim* ; CASSINGENA-TRÉVEDY, *Les Pères de l'Église et la liturgie* (cité n. 60), p. 80-92.

67. Voir G. DE JERPHANION, Les noms des quatre animaux et le commentaire liturgique du Pseudo-Germain, *La Voix des monuments*, Paris 1930, p. 251-256 ; JOLIVET-LÉVY, *Les églises byzantines de Cappadoce* (cité n. 34), p. 338.

68. À Saint-Syméon de Zelve sont figurés au milieu des apôtres, sous la *Majestas Domini*, la Vierge orante et Jean-Baptiste tenant un rouleau inscrit du verset Jean 1, 23 (« Je suis la voix de celui qui crie dans le désert »), passage auquel renvoie l'inscription de l'église de Mamasun : *ibid.* p. 10 ; de même dans l'église n° 3 de Mavrucan (Güzelöz, Mistikan kilise) : *ibid.*, p. 248. Il n'est pas impossible qu'une épigramme, inscrite dans une autre église, ait été recopiée et adaptée à son nouveau lieu par la mention du donateur.



Figure 13 - *Majestas Domini* au-dessus des apôtres, abside, Koy ensesi kilise, Gökkçe, ancienne Mamasun (photo : C. Jolivet-Lévy).

D'autres inscriptions protreptiques conservées en Cappadoce insistent, comme nombre de textes homilétiques et liturgiques, sur le caractère sacré et effrayant du *bêma* et du mystère eucharistique, et sur son corollaire : la nécessité d'approcher l'autel avec crainte, en tremblant d'effroi et le cœur pur. Liées au lieu et au rite accompli, elles rappellent au clergé et aux fidèles aptes à les déchiffrer, le comportement à adopter, mais elles n'interagissent guère avec l'iconographie. À Saint-Jean de Güllüdere<sup>69</sup>, dans un décor daté du début du x<sup>e</sup> siècle, une longue inscription versifiée court, dans la chapelle nord, à l'archivolte de l'arc absidal, à la jonction des deux espaces que sont la nef et l'abside<sup>70</sup>. Bien visible et lisible depuis la nef, elle s'adresse aux fidèles 'apprêtant à recevoir la communion'<sup>71</sup> :

69. N. THIERRY, *Haut Moyen Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, Paris 1983 t. 1, p. 135-181, ici p. 167 ; mise à jour bibliographique dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 1, p. 149.

70. RHOBY, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), n° 196, p. 285-286 – transcription incomplète d'après le relevé de Nicole Thierry (N. et M. THIERRY, *Ayvalı kilise ou pigeonnier de Gülli Dere, église inédite de Cappadoce*, *CArch* 15, 1965, p. 125).

71. Je remercie Maria Xenaki pour son aide dans le relevé de l'inscription.

[† Φόβῳ πρ]όβενε τὴν τοῦ βίματος πύλιν,  
 τρόμῳ πρόβλεπε τὸ γενάμενον θάγμα  
 ἐν ᾧ πρόκητε σῶμα Χ(ριστο)ῦ κέ ἔμα,  
 φρικτόν· μεταδίδετε ἐχ πίστεως κέ φόβο(υ)  
 δεῦτε ἅπαντες ἐν καθαρᾷ τῇ καρδίᾳ,

« Avec crainte approche la porte du *bēma*,  
 Avec tremblement vois le miracle qui a eu lieu  
 dans lequel se trouvent ici le corps et le sang du Christ,  
 cela est redoutable, communiquez avec foi et crainte,  
 venez tous avec un cœur pur ».

On retrouve ici l'injonction à éprouver un sentiment de crainte révérencielle en présence du mystère redoutable de l'Eucharistie, dans laquelle le corps et le sang du Christ sont réellement présents, associée au rappel de l'exigence de pureté nécessaire pour communier ; autant de thèmes récurrents dans les prières, commentaires liturgiques et sermons<sup>72</sup>. Citons, à titre d'exemple, Jean Chrysostome – « Sur le point de vous approcher de cette table redoutable et divine, et de l'initiation aux mystères sacrés, faites-le avec crainte et en tremblant, avec une conscience pure, dans le jeûne et la prière »<sup>73</sup> – et la prière attribuée à Syméon Métaphraste, que récitent les fidèles au moment de la communion – « Voici que je m'approche des divins Mystères, ô mon Créateur. Que cette communion ne me consume pas, car tu es un feu qui brûle les indignes, mais purifie-moi de toute souillure. Tremble, ô homme, en voyant ce sang qui divinise, car c'est un charbon ardent qui embrase les indignes. Le corps de Dieu me divinise et me nourrit [...] »<sup>74</sup>.

Une autre inscription métrique, peinte cette fois à l'intérieur même de l'abside, sur la corniche entre voûte et paroi, dans l'« église du grenier de Bahattin » à Belisırma (Bahattin samanlığı kilisesi, X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle), revient sur ces thèmes : le caractère redoutable du mystère eucharistique, la réalité du sacrifice et la dignité requise pour communier. On lit :

+ Ἰσελθαι θοίτα θύσε Χ(ριστο)ῦ τῷ σῶμα  
 Θ(εὸς) πρόκητα[ι .....]ς  
 αὐτὸν μελίζο κ(αί) τρέφο τοὺς ἀξί(ο)υς

72. Sur le caractère redoutable du sacrifice et l'attitude de tremblement religieux, voir *supra* n. 60 ; voir aussi CYRILLE DE JÉRUSALEM, *Catéchèses mystagogiques*, éd. A. PIÉDAGNEL, Paris 1966 (SC 126), p. 151, 159, n. 2 (avec références aux homélies de Théodore de Mopsueste) ; *Ἀρολόγιον το μέγα* (cité n. 44), p. 534-535, 545 et *passim*. Pour les monuments conservant une inscription comparable : LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry* (cité n. 3), p. 246-247 (Saint-Jean d'Éphèse, IX<sup>e</sup> siècle) et p. 352, nos 102-103 ; RHOBY, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), n° 104 (Saint-Achille de la Petite-Prespa, X<sup>e</sup> siècle), p. 187-188, n° 104a (Panagia tón Chalkéon à Thessalonique, 1028), p. 189-192. Voir aussi THEODOROS STUDITES, *Jamben auf verschiedene Gegenstände*, éd. P. SPECK, Berlin 1968 (Supplementa Byzantina 1), p. 195-197.

73. JEAN CHRYSOSTOME, *In diem natalem Domini Nostri Jesu Christi*, PG 49, col. 360-362.

74. SYMÉON MÉTAPHRASTE, *Trimètres iambiques*, PG 114, col. 225.

ἄ(ν)θροπε φρ[ίξον μὴ φάγῃς ἀναξίως]

..... ἄρτου θεωφόρου

ὄν ἐτῆς μύ[στ]ῆς ἱερατεύει<sup>75</sup>,

«Entre, prêtre ; sacrifie le corps du Chris ;

Dieu se trouve ici [...],

je le démembre et nourris ceux qui en sont dignes ;

homme, frissonne d'effroi, [ne mange pas en état d'indignité]

..... du pain qui porte Dieu,

celui que tu sollicites en tant qu'initiateur, il est prêtre».

Contrairement à l'inscription de Saint-Jean de Güllüdere qui, par son emplacement comme par son contenu, s'adressait aux fidèles rassemblés dans la nef, celle-ci parle d'abord au clergé («Entre, prêtre...») et engage un dialogue silencieux, auquel la lecture orale pouvait donner voix. Située près de l'autel où le prêtre célèbre le sacrifice, elle était cependant, en l'absence de clôture haute, visible, sinon lisible, de la nef. Le texte souligne la réalité du sacrifice et de la présence divine («sacrifie le corps du Christ», «Dieu se trouve ici») et insiste sur la dignité requise pour recevoir la communion. Il fait aussi écho à la prière du Chérubikon – «Tu es celui qui offres et qui es offert, qui reçois et qui es distribué»<sup>76</sup>, présentant le Christ à la fois comme la victime du sacrifice (vers 1) et comme le Grand Prêtre (Hb 2,17) qui offre ce sacrifice et est sollicité par le prêtre dans son ministère eucharistique (vers 6)<sup>77</sup>.

Le début de cette épigramme, qui résonne comme un avertissement adressé à la fois au clergé et aux fidèles, est reproduit, avec des variantes, dans une série d'églises byzantines, où elle est associée à l'image de l'*Amnos*, l'Agneau de Dieu, représenté par le Christ couché sur l'autel ou dans la patène, entouré par les évêques officiant<sup>78</sup>. Or, dans l'église de Bahattin, les évêques sont représentés hiératiques et frontaux, un codex fermé à la main, et non en train de célébrer la liturgie : ce n'est pas avec le décor peint qu'interagit ici le texte, en tout cas pas explicitement, mais avec le lieu, le rituel auquel celui-ci sert de cadre et avec les lecteurs (ou auditeurs) de l'épigramme.

75. C. JOLIVET-LÉVY, The Bahattin samanlığı kilisesi at Belisırma revisited, dans *Byzantine Art. Recent Studies. Essays in honor of Lois Drewes*, éd. C. HOURIHANE, Princeton NJ 2009, p. 81-110, ici p. 89. Pour des parallèles : RHOBY, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), n° 89 (Saint-Alypius à Kastoria), p. 172-173. ID., *Byzantinische Epigramme auf Stein nebst Addenda zu den Bänden 1 und 2*, Vienne 2014 (Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 3/II), n° Add122, p. 793-7195, restituée, l. 4, λάβῃς à la place de φάγῃς, ce qui est également possible. Dans le vers 6, un décasyllabe, la restitution de μύ[στ]ῆς reste hypothétique.

76. F.E. BRIGHTMAN, *Liturgies Eastern and Western*, vol. 1, *Eastern Liturgies*, Oxford 1896, p. 318.

77. Comme nous l'a pertinemment suggéré Michel Stavrou, que nous remercions. Sur cette doctrine qui fera l'objet de débats au XII<sup>e</sup> siècle : G. BABIĆ, Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII<sup>e</sup> siècle. Les évêques officiant devant l'Hétimasie et devant l'Amnos, *Frühmittelalterliche Studien* 2, 1968, p. 368-386.

78. Voir RHOBY, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), n° 89, p. 172-173 ; C. KONSTANTINIDE, *Ο Μελλισμός: οι συλλειτουργούντες ιεράρχες και οι άγγελιο-διάκονοι μπροστά στην Αγία Τράπεζα με τα τίμια δώρα ή τον ευχαριστιακό Χριστό*, Athènes 2008, p. 59-60, 178, n° 25, p. 179, n° 26, p. 181-182, n° 40, p. 184, n° 49, p. 190, n° 77, p. 215, n° 195.

## DISSONANCE ?

Dans cette dernière partie, j'évoquerai deux cas de discordance, du moins apparente, entre inscriptions et images, question d'ailleurs déjà évoquée plus haut à propos de Karanlık kilise. Le premier cas est bien connu : il s'agit de la longue inscription en vers dodécasyllabiques peinte sur la corniche qui fait le tour de la nef transversale de Tokalı kilise (nouvelle église, milieu <sup>x</sup>e siècle)<sup>79</sup>. Le texte, aujourd'hui très lacunaire, commençait au nord du grand arc qui marque l'entrée de la nef, sur le mur ouest, se continuait sur les parois nord, est et sud, puis revenait sur la paroi ouest pour s'achever probablement au sud de l'arc d'entrée. Située au-dessus du registre qui accueille les scènes du cycle christologique, à une hauteur qui permet au spectateur de la lire, ses grandes lettres noires se détachant avec clarté sur un bandeau à fond blanc, l'inscription, par son positionnement dans l'architecture, participe au même titre que le cycle peint, dont elle accompagne le déroulement, à l'unité de l'espace qu'elle ceint. Malgré les lacunes, on en comprend le sens général : s'adressant à Dieu ou au saint titulaire de l'église (« Ton église... »), le donateur, Constantin, déclare que, dans sa ferveur pour le monastère, il a décoré (ou plutôt fait décorer) l'église d'images vénérables en y représentant des scènes de la vie de Jésus<sup>80</sup>. Le nom de Constantin est inscrit juste au centre du mur nord, dans l'axe de la croix en relief qui décore le haut de la paroi et du Christ en médaillon figuré à la croisée de celle-ci, emplacement qui n'est sûrement pas fortuit. Comme cela a déjà été souvent remarqué, les scènes énumérées par l'épigramme ne correspondent que très vaguement à celles qui sont peintes dans l'église, discordance qui a suscité diverses hypothèses d'explication<sup>81</sup>. Bien qu'il reste difficile de parvenir à une conclusion assurée, il paraît très plausible que le texte ait pu être commandé pour le monument dans lequel il se trouve<sup>82</sup>,

79. Plus de la moitié de l'inscription est aujourd'hui détruite et le reste est conservé de façon beaucoup plus fragmentaire qu'à l'époque de Jerphanion ; DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin* (cit. n. 18) / rééd. numérique dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cit. n. 4), t. 1, 2, p. 304-307 ; WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise* (cit. n. 32), p. 79-80 (Appendix 5, 4) ; RHOBY, *Epigramme auf Fresken* (cit. n. 35), n° 192, p. 275-279.
80. Les vers concernant l'Enfance ont péri, sauf un mot τρέχουσα, « courant », qui pouvait se rapporter à la Visitation. Sont ensuite mentionnés la Transfiguration sur le Thabor (... « montrant par avance sur le Thabor sa gloire aux disciples »), les divins enseignements aux disciples (les miracles ?) et la Multiplication des pains (« comment il nourrit dans le champ... ») ; puis, sans transition, la Descente dans l'Hadès (« comment pour nous mort il se hâta dans l'Hadès... »).
81. Voir H. MAGUIRE, *Image and Imagination: The Byzantine Epigram as Evidence for Viewer Response*, Toronto 1996, p. 6 ; LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry* (cit. n. 3), p. 56-57, 143 ; W. HÖRANDNER, Zur Beschreibung von Kunstwerken in der byzantinischen Dichtung – am Beispiel des Gedichts auf das Pantokrator-kloster in Konstantinopel, dans *Die poetische Ekphrasis von Kunstwerken*, éd. C. RATKOWITSCH, Vienne 2006, p. 203-219 ; voir aussi C. MANGO, The Epigrams, dans *La Bible du Patrice Léon. Codex Regimensis Graecus 1. Commentaire codicologique, paléographique, philologique et artistique*, éd. P. CANART, Cité du Vatican 2011 (Studi e Testi 463), p. 78.
82. À l'instar de la majorité des épigrammes associées à des monuments ou à des objets à l'époque des Paléologues : A.-M. TALBOT, Epigrams in Context: Metrical Inscriptions on Art and Architecture of the Palaiologan Era, *DOP* 53, 1999, p. 75-90.

Tokalı kilise, mais à quelqu'un qui ne disposait que de vagues indications sur le programme sur le programme iconographique prévu pour l'église. Les commanditaires, qui avaient les moyens de faire venir les peintres d'un grand centre artistique, peut-être de Constantinople même, ont pu s'adresser à un lettré résidant dans la capitale, afin qu'il rédige un texte qui serait en accord avec la richesse du décor. Quoi qu'il en soit, l'inscription, tant par son contenu que par sa forme – la beauté de sa calligraphie, sa mise en espace – contribuait à l'exaltation des commanditaires, de leur richesse et de leur culture, et ce d'autant qu'elle comprend, outre une *ekphrasis* poétique, une formule dédicatoire visant à pérenniser leur donation. Texte et images sont donc ici des formes d'expression parallèles qui, réunies dans le même lieu, concourent au même but : rendre perceptible la sacralité du lieu et glorifier les commanditaires.

Mon second exemple, à première vue plus énigmatique, concerne l'association d'une représentation de la Pentecôte, dans la voûte du porche de l'église des Saints-Apôtres de Sinasos (Mustafapaşaköy), à un poème sur le miracle de la tempête apaisée (première moitié du <sup>x</sup>e siècle)<sup>83</sup> (fig 14). L'inscription, composée de six hexamètres, est peinte sur deux lignes, immédiatement sous l'image de la Pentecôte, le long des murs latéraux du porche. Jerphanion la qualifiait de « suite de lettres à peine intelligibles », non seulement parce que la syntaxe et l'orthographe sont défailtantes, ce qui est fréquent en Cappadoce, mais parce que le peintre semble



Figure 14 - Pentecôte, voûte du porche, Saints-Apôtres, Mustafapaşaköy, ancienne Sinasos (photo : C. Jolivet-Lévy).

83. DE JERPHANION, *Une nouvelle province* (cité n. 18) / rééd. numérique dans JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* (cité n. 4), t. 2, 1, p. 59-77 (ici p. 60-63), pl. 150-151 et *ibid.*, t. 1, p. 186-190, t. 2, pl. 191-194 (ici pl. 191.2) ; RESTLE, *Byzantine Wall Painting* (cité n. 30), t. 3, fig 404.

avoir confondu plusieurs lettres. Henri Grégoire en a néanmoins identifié la source dans l'*Anthologie Palatine* I, 92, où le poème figure sous le titre Ἐν Καισαρείᾳ εἰς τὸν ναὸν τοῦ ἁγίου Βασιλείου («À Césarée, dans l'église de saint Basile»). Malgré l'imperfection de la copie, le choix d'un texte métrique se trouvant à l'origine dans l'église Saint-Basile de Césarée, témoigne de la culture du commanditaire.

Nous donnons ici exceptionnellement le texte grec corrigé<sup>84</sup> :

Ἦ ὅτε Χριστὸς ἴαυεν ἐπ' ὀλκάδος ἔμφυτον ὕπνον,  
 τετρήχει δὲ θάλασσα κυδοιμοτόκοισιν αἰήταις,  
 δείματί τε πλωτῆρες ἀνίαχον· Ἔγρεο, Σῶτερ·  
 ὀλλυμένοις ἐπάμυνον. Ἄναξ δὲ κέλευεν ἀναστὰς  
 ἀτρεμέειν ἀνέμους καὶ κύματα, καὶ πέλεν οὕτως·  
 θαύματι δὲ φράζοντο Θεοῦ φύσιν οἱ παρόντες,

« Un jour, le Christ dormait dans un bateau d'un profond sommeil ;  
 mais la mer était secouée par des vents impétueux ;  
 saisis de crainte, les navigateurs s'écriaient : "Éveille-toi, Sauveur ;  
 nous sommes perdus : viens à notre secours". Et le Seigneur, s'étant levé, ordonna  
 aux vents et aux flots de ne plus s'agiter et il en fut ainsi.  
 Et à ce miracle les assistants reconnurent sa nature divine<sup>85</sup>. »

La conjonction d'une épigramme sur le miracle de la tempête apaisée, inspirée du récit évangélique (Mt 8, 18-26, Mc 4, 35-40, Lc 8, 22-25), et d'une représentation de la Pentecôte n'a, depuis Jerphanion, cessé d'interpeller les chercheurs<sup>86</sup>. L'emplacement de l'inscription, à portée du regard, et la dimension des lettres la rendaient a priori lisible, mais le grec est tellement corrompu qu'elle est difficilement compréhensible, au point que l'on peut se demander si le scribe comprenait ce qu'il écrivait<sup>87</sup>. Pourtant, si l'on admet, comme je le pense, que l'association du texte et

84. RHOBY, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), n° 207, p. 297-299. Certains manuscrits l'attribuent à Grégoire de Nazianze, d'autres à Basile de Césarée, mais son auteur serait en réalité le patriarche Sophrone I<sup>er</sup> de Jérusalem (vers 635) : A. RHOBY, *Byzantinische Epigramme auf Ikonen und Objekten der Kleinkunst*, Vienne 2010 (Byzantinische Epigramme in inschriftlicher Überlieferung 2), p. 407-408.

85. *Anthologie grecque. Première partie ; Anthologie palatine*, t. 1 (*Livres I-IV*), éd. P. WALTZ, Paris 1928, p. 36-37, n° 92 ; GRÉGOIRE DE NAZIANZE, *Carminum* I, 1. 28, *Tempestas a Christo sedata*, PG 37, col. 505-508.

86. LAUXTERMANN, *Byzantine Poetry* (cité n. 3), p. 93 et RHOBY, *Epigramme auf Fresken* (cité n. 35), p. 68, 299. Il est quasiment exclu que le texte ait pu se rapporter à une image du miracle de la tempête apaisée, qui aurait été représentée dans le porche : le thème est très rare en Cappadoce et il aurait été peint dans le naos (cf. Saint-Théodore / Pancarlık kilise : JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce un siècle après G. de Jerphanion* [cité n. 4], p. 172).

87. La médiocrité du grec ne doit cependant pas être mise seulement sur le compte du caractère provincial du monument – une église rupestre située en milieu rural : elle caractérise aussi, mais dans une moindre mesure, les inscriptions de l'église de Skripou (2<sup>e</sup> moitié IX<sup>e</sup> s.) ou celles qui encadrent les miniatures de la Bible de Léon (Vatican, codex Reginensis gr. 1, Constantinople début X<sup>e</sup> s.), pour ne citer que deux exemples plus ou moins contemporains des peintures de notre église.

de l'image n'est pas fortuite, la question demeure de sa raison d'être. Pourquoi avoir rapproché de la représentation de la Pentecôte un poème sur le miracle de la tempête apaisée ? L'absence de relation évidente entre le texte et l'image avait conduit Jerphanion à le mettre en rapport non pas avec la scène de la Pentecôte, mais avec les fidèles et usagers de l'église. Les flots déchaînés feraient allusion à l'agitation du monde, calmée par la parole du Christ pour ceux qui embrassent la vie monastique : forts, même au milieu des flots, les moines peuvent jouir de la sérénité<sup>88</sup>. Dans le même ordre d'idées, ce poème pourrait invoquer la paix pour l'église et les fidèles, à l'instar de certaines inscriptions associées à la porte<sup>89</sup>. Étroitement associée à l'entrée dans l'église, l'épigramme renvoie à la métaphore développée par les Pères de l'Église – en particulier Jean Chrysostome – qui compare l'église à un port bien abrité « dont les eaux tranquilles contrastent avec les tempêtes du monde profane »<sup>90</sup>.

Mais il est aussi possible, et à mon avis préférable, de rattacher l'épigramme sur la tempête apaisée à l'image de la Pentecôte. À l'origine de ce rapprochement se trouve la corrélation, dans le texte même des *Actes des apôtres* (2, 2), entre l'Esprit et un souffle violent<sup>91</sup>. Les deux épisodes présentent des points communs, que soulignent les commentateurs : le déchaînement des éléments naturels, la frayeur des apôtres et la manifestation de la puissance divine. La barque où se trouvent les disciples a été interprétée comme le symbole de l'Église, et la traversée du lac, le « passage sur l'autre rive » (Mc 4, 35), comme une première mission en territoire païen, prélude à l'annonce de l'Évangile au monde entier, après la Pentecôte : l'apostolat missionnaire s'enracine dans le pouvoir du Christ sur les éléments<sup>92</sup>. Le rapprochement entre tempête apaisée et Pentecôte est particulièrement explicite dans une strophe d'une hymne de Romanos le Mélode<sup>93</sup> :

88. Cf. JEAN CHRYSOSTOME, *In Matthaeum Homilia* LXXII, 4, PG 58, col. 672.

89. Voir par exemple A. ANASTASLADOU, *Η χορηγία στις ανατολικές επαρχίες της Βυζαντινής αυτοκρατορίας. Αφιερωματικές και κτητορικές επιγραφές ναών της Μ. Ασίας (4<sup>ο</sup>-15<sup>ο</sup> αι.)*, vol. 1, Thessalonique 2005, n° 387, p. 588 (inscription inspirée d'Aggée 2, 9, Cilicie, IV<sup>e</sup>-V<sup>e</sup> siècle) ; R. FAVREAU, Le thème épigraphique de la porte, *CCM* 34, 1991, p. 272-273.

90. Voir CASSINGENA-TRÉVEDY, *Les Pères de l'Église et la liturgie* (cité n. 60), p. 270-271, qui cite JEAN CHRYSOSTOME, *Homélies sur le Baptême du Christ*, I, PG 49, col. 363-364 et Id., *Homélies sur les changements de nom*, 4, 1, PG 51, col. 145, et renvoie à L. BROTTIER, Le port, la tempête et le naufrage. Quelques métaphores paradoxales employées par Jean Chrysostome, *Revue des sciences religieuses* 68/2, 1994, p. 145-158, avec n. 3 une riche bibliographie sur les métaphores maritimes.

91. *Pneuma*, esprit, désigne aussi, en grec, le souffle. À Livadi (Cythère), dans l'église Saint-André, les scènes de la Mission des Apôtres et de la Tempête apaisée sont rapprochées dans la voûte du *diaconicon* (XIII<sup>e</sup> siècle) : M. CHATZIDAKIS et I. BITHA, *The Island of Kythera*, Athènes 2003 (Corpus of the Byzantine Wall-Paintings of Greece), p. 68, fig. 20.

92. X. LÉON-DUFOUR, La tempête apaisée, *NRTb* 87, 1965, p. 897-922, ici p. 920-922.

93. ROMANOS LE MÉLODE, *Hymnes*, éd. J. GROSDIDIER DE MATONS, t. v, Paris 1981 (SC 283), XLIX. Hymne de la Pentecôte, strophe 8, ici p. 192-193 ; *L'année en hymnes avec Romanos le Mélode*, éd. J.-P. BIGEL, Paris 2014, p. 364-365.

« Ils se tenaient tous ensemble, tandis que la divine Pentecôte se déroulait, plongés dans leur prière, eux, les onze initiés.  
 Et, comme le dit la leçon des *Actes*,  
 il y eut tout à coup un bruit comme celui d'un souffle violent,  
 retentissant du haut du ciel ;  
 il remplit de feu toute la salle,  
 et plus encore, il frappa de stupeur les bien-aimés ;  
 aussi, voyant la maison tanguer comme une barque,  
 s'écriaient-ils : « Maître, fais cesser la tempête et envoie  
 l'Esprit très saint » ».

La métaphore nautique se retrouve à plusieurs reprises dans les prières et chants du dimanche et du lundi de Pentecôte, comme dans cette prière dite à haute voix par le prêtre le dimanche, à Vêpres – « Gouverne ma vie, toi qui, par une parole inexprimable de ta sagesse, gouvernes toute la création, toi qui es le port tranquille de ceux qui sont ballottés par la tempête ; et fais-moi connaître la voie dans laquelle je marcherai [...] »<sup>94</sup> – ou encore dans cette ode : « Lorsque vint du haut des cieux la violente bourrasque porteuse de vie, le très saint Esprit de Dieu sous la forme de langues de feu soufflant à grand bruit sur les pêcheurs, ils prêchèrent les merveilles du Dieu [...] »<sup>95</sup>. Au regard de ces quelques textes liturgiques, le rapprochement de l'épigramme sur le miracle de la tempête apaisée et de l'image de la Pentecôte, qui pouvait paraître au premier abord déconcertant, trouve une explication logique. Il témoigne de surcroît de l'intervention, dans la conception du décor, d'un bon connaisseur de la littérature exégétique et liturgique, pouvant être – ou non – le commanditaire.

Toutes les inscriptions peintes dans les églises n'étaient pas visibles et encore moins lisibles, mais, loin de valoir seulement par leur contenu et leur « message », elles fonctionnaient, de diverses façons, comme des composantes essentielles du décor. Moyen d'accès au divin, tremplin pour la contemplation de l'invisible, images et inscriptions conjuguées participaient, par leur présence même et selon des modalités variées, à la sacralisation de l'espace et à son fonctionnement. Lisibles, visibles ou simplement présents, les textes inscrits constituaient une composante indispensable de l'environnement dans lequel clergé et fidèles se trouvaient immergés et on ne saurait trop en tenir compte pour comprendre à la fois les intentions des concepteurs et la réception – visuelle et auditive – du décor.

Catherine Jolivet-Lévy  
 École pratique des hautes études, Paris

94. Πεντηκοστάριον χαρμόσυνον, Rome 1883, p. 412 ; cf. E. MERCENIER, *La prière des églises de rite byzantin*. t. 2. *Les fêtes*. II. *L'Acathe, la quinzaine de Pâques, l'Ascension et la Pentecôte*, Chevetogne 1948, p. 387 (trad. légèrement modifiée). Sur la métaphore nautique chez les Pères, voir CASSINGENA-TRÉVEDY, *Les Pères de l'Église et la liturgie* (cité n. 60), p. 62, 270-273 ; voir aussi *supra* n. 86.

95. Πεντηκοστάριον, (cité n. 94), p. 401, voir aussi p. 400 et *passim* (cf. *Pentecostaire*, trad. D. GUILLAUME, Parme 1994<sup>3</sup>, p. 406, 423, 442 et *passim*).