

COLLÈGE DE FRANCE – CNRS
CENTRE DE RECHERCHE D’HISTOIRE
ET CIVILISATION DE BYZANCE

TRAVAUX ET MÉMOIRES
20/2

MÉLANGES
CATHERINE JOLIVET-LÉVY

édités par

Sulamith BRODBECK, Andréas NICOLAÏDÈS, Paule PAGÈS,
Brigitte PITARAKIS, Ioanna RAPTÌ et ÉLISABETH YOTA

*Ouvrage publié avec le concours
de l’École Pratique des Hautes Études*

Association des Amis du Centre d’Histoire et Civilisation de Byzance
52, rue du Cardinal-Lemoine – 75005 Paris
2016

ORIENT ET MÉDITERRANÉE (UMR 8167) / MONDE BYZANTIN
COLLÈGE DE FRANCE / INSTITUT D'ÉTUDES BYZANTINES

TRAVAUX ET MÉMOIRES

– publication annuelle paraissant en un ou deux fascicules –

Fondés par Paul LEMERLE
Continués par Gilbert DAGRON
Dirigés par Constantin ZUCKERMAN

Comité de rédaction :

Jean-Claude CHEYNET, Vincent DÉROCHE,
Denis FEISSEL, Bernard FLUSIN

Comité scientifique :

Wolfram BRANDES (Francfort)	Peter SCHREINER (Cologne – Munich)
Jean-Luc FOURNET (Paris)	Werner SEIBT (Vienne)
Marlia MANGO (Oxford)	Jean-Pierre SODINI (Paris)
Brigitte MONDRAIN (Paris)	



Aix-Marseille Université
CNRS UMR 7298



École Pratique
des Hautes Études



İSTANBUL
RESEARCH INSTITUTE

Révision des articles en anglais :

Robin O. SURRETT

Composition et infographie :

Artyom TER-MARKOSYAN VARDANYAN 

© Association des Amis du Centre d'Histoire et Civilisation de Byzance – 2016

ISBN 978-2-916716-62-6

ISSN 0577-1471

LISTE DES ABRÉVIATIONS

- AASS*: *Acta Sanctorum*
- ABME*: Αρχαῖον τῶν βυζαντινῶν μνημείων τῆς Ἑλλάδος
- ABSA*: *The Annual of the British School at Athens*
- AJA*: *American Journal of Archaeology*
- AnatAnt*: *Anatolia Antiqua*
- AnBoll*: *Analecta Bollandiana*
- AnatSt*: *Anatolian Studies*
- AntTard*: *Antiquité tardive*
- ArtBull*: *Art Bulletin*
- ArchDelt*: Αρχαιολογικὸν Δελτίον
- ArchEph*: Αρχαιολογικὴ Ἐφημερίς
- BCH*: *Bulletin de correspondance hellénique*
- BHG*: *Bibliotheca hagiographica Graeca*, éd. F. Halkin, Bruxelles 1957³
- BHL*: *Bibliotheca hagiographica Latina antiquae et mediae aetatis*, Bruxelles 1898-1901, supplément 1911, supplément 1986, éd. H. Fros
- BIFAO*: *Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale*
- BMGS*: *Byzantine and Modern Greek Studies*
- BSNAF*: *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France*
- BSl.*: *Byzantinoslavica*
- Byz.*: *Byzantion*
- Byz. Forsch.*: *Byzantinische Forschungen*
- BZ*: *Byzantinische Zeitschrift*
- CahArch*: *Cahiers archéologiques*
- CEFR*: Collection de l'École française de Rome
- CFHB*: *Corpus fontium historiae Byzantinae*
- CorsiRav*: *Corsi di cultura sull'arte ravennate e bizantina*
- CRAI*: *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*

- CSHB: Corpus scriptorum historiae Byzantinae
- DACL*: *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, éd. F. Cabrol et H. Leclercq, 30 vol., Paris 1924-1953
- DchAE*: Δελτίον τῆς Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογικῆς Ἑταιρείας
- DOP*: *Dumbarton Oaks Papers*
- DOSeals*: *Catalogue of Byzantine Seals at Dumbarton Oaks and in the Fogg Museum of Art*, 1, *Italy, North of the Balkans, North of the Black Sea*, éd. J. Nesbitt et N. Oikonomides, Washington DC 1991 ; 2, *South of the Balkans, the Islands, South of Asia Minor*, éd. Eid., Washington DC 1994 ; 3, *West, Northwest, and Central Asia Minor and the Orient*, éd. Eid., Washington DC 1996 ; 4, *The East*, éd. E. McGeer, J. Nesbitt et N. Oikonomides, Washington DC 2001 ; 5, *The East (continued), Constantinople and Environs, Unknown Locations, Addenda, Uncertain Readings*, éd. Eid., Washington DC 2005 ; 6, *Emperors, Patriarchs of Constantinople, Addenda*, éd. J. Nesbitt, Washington DC 2009
- EChR*: *Eastern Churches Review*
- EEBS*: Ἐπετηρὶς Ἑταιρείας Βυζαντινῶν Σπουδῶν
- EO*: *Échos d'Orient*
- GRBS*: *Greek, Roman and Byzantine Studies*
- IG*: *Inscriptiones Graecae*
- IRAIK*: *Известия Русского археологического института в Константинополе / Bulletin de l'Institut archéologique russe à Constantinople*
- IstForsch: *Istanbuler Forschungen*. Deutsches Archäologisches Institut. Abteilung Istanbul
- JAC*: *Jahrbuch für Antike und Christentum*
- JBAA*: *Journal of the British Archaeological Association*
- JHS*: *Journal of Hellenic Studies*
- JÖB*: *Jahrbuch der Österreichischen Byzantinistik*
- JRS*: *Journal of Roman Studies*
- JWAG*: *Journal of the Walters Art Gallery*
- JWCI*: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*
- Λακ. Σπουδαί: Λακωνικά Σπουδαί
- LCI*: *Lexikon der christlichen Ikonographie*, éd. E. Kirschbaum et al., 8 vol., Rome – Fribourg – Bâle 1968-1976
- MAMA*: *Monumenta Asiae Minoris antiqua*, Manchester – Londres 1928-.
- MANSI*: G. D. MANSI, *Sacrorum conciliarum nova et amplissima collectio*, 53 vol. en 58 t., Florence 1759-1798, réimpr. Paris – Leipzig 1901-1927

- MIA : Материалы и исследования по археологии СССР
- MIFAO : Mémoires publiés par les membres de l'Institut français d'Archéologie orientale
- MonPiot* : *Monuments et mémoires de la Fondation Eugène Piot*
- OCA : *Orientalia Christiana Analecta*
- OCP : *Orientalia Christiana Periodica*
- ODB : *The Oxford Dictionary of Byzantium*, éd. A. P. Kazhdan *et al.*, 3 vol.,
New York – Oxford 1991
- PG : J.-P. MIGNE, *Patrologiae cursus completus*, Series Graeca, éd. J.-P. MIGNE, 161 vol.,
Paris 1857-1866
- PL : J.-P. MIGNE, *Patrologia Latina*, 221 vol., Paris 1862-1865
- PmbZ* : *Prosopographie der mittelbyzantinischen Zeit*
- RbK* : *Reallexikon zur byzantinischen Kunst*, éd. K. Wessel et M. Restle,
Stuttgart 1963-.
- REB* : *Revue des études byzantines*
- REG* : *Revue des études grecques*
- REGC* : *Revue des études géorgiennes et caucasiennes*
- RivAC* : *Rivista di archeologia cristiana*
- RN* : *Revue numismatique*
- RSBN* : *Rivista di studi bizantini e neoellenici*
- SBS* : *Studies in Byzantine Sigillography*
- SC : Sources chrétiennes
- SynCP* : *Synaxarium Ecclesiae Constantinopolitanae e codice Sirmondiano nunc Berolinensi,*
adiectis synaxariis selectis, Propylaeum ad Acta Sanctorum Novembris,
éd. H. Delehaye, Bruxelles 1902
- TIB : *Tabula Imperii Byzantini*
- TM* : *Travaux et mémoires*
- VV* : *Византийский временник*
- ZPE* : *Zeitschrift für Papyrologie und Epigraphik*
- ZRVI* : *Зборник радова Византолошког института*

REMARQUES SUR LA DATATION DE L'ÉGLISE DE TOKALI 2*

Jean-Michel SPIESER et Manuela STUDER-KARLEN

Dans des Mélanges où la Cappadoce trouvera nécessairement une large place, il n'est peut-être pas inutile de revenir encore une fois sur la datation de la Nouvelle Église de Tokalı (Tokalı 2) en confrontant les arguments proposés pour les diverses datations et en essayant de mettre en évidence ceux qui paraissent les plus solides. Contrairement aux fresques de l'Ancienne Église de Tokalı, qui trouvent des parallèles dans les décors de trois églises datés entre 913 et 920¹, la datation de la Nouvelle Église de Tokalı (Göreme 17) reste discutée. Après une première série de débats entre Guillaume de Jerphanion – le « découvreur » de la Cappadoce² –, et Edmund Weigand³, la datation au XIII^e siècle, proposée dès 1967 par Marcel Restle⁴ et reprise notamment par Hanna Wiemer-Enis⁵ et Rainer Warland⁶, a été vigoureusement

* Nous remercions Ioanna Rapti pour les indications et références qu'elle nous a données.

1. Les deux chapelles jumelées de Saint-Jean de Güllü Dere et l'église des Saints-Apôtres de Sinassos. Voir N. THIERRY, Un atelier de peintures du début du X^e siècle en Cappadoce : l'atelier de l'ancienne église de Tokalı, *BSNAF* 1971, p. 170-178 ; C. JOLIVET-LÉVY, Les programmes iconographiques des églises de Cappadoce au X^e siècle. Nouvelles recherches, dans EAD., *Études cappadociennes*, Londres 2002, p. 322-356.

2. G. DE JERPHANION, *Une nouvelle province de l'art byzantin, les églises rupestres de Cappadoce*, Paris 1936-1942, t. I, p. 297-376 ; ID., La chronologie des peintures de Cappadoce, dans ID., *La voix des monuments. Études d'archéologie. Nouvelle série*, Paris 1938, p. 185-207 ; ID., La date des plus récentes peintures de Toqale Kilissé en Cappadoce, *ibid.*, p. 208-236 ; ID., Sur une question de méthode : à propos de la datation des peintures cappadociennes, *ibid.*, p. 237-254. Vincenzo Ruggieri (V. RUGGIERI, *Guillaume de Jerphanion et la Turquie de jadis*, Soveria Mannelli 1997) a rendu hommage à Guillaume de Jerphanion et à ses recherches ; l'apport essentiel de Jerphanion demeure toujours valable. Désormais, voir C. JOLIVET-LÉVY avec la collaboration de N. LEMAIGRE DEMESNIL, *La Cappadoce. Un siècle après G. de Jerphanion*, 2 vol., Paris 2015.

3. E. WEIGAND, compte rendu de G. de Jerphanion, *Les églises rupestres de Cappadoce*, *BZ* 35, 1935, p. 131-135 ; ID., Zur Datierung der kappadokischen Höhlenmalereien, *BZ* 36, 1936, p. 337-397.

4. M. RESTLE, *Die byzantinische Wandmalerei in Kleinasien*, Recklinghausen 1967, t. 1, p. 23-26, 30, 35-37, 110-116.

5. H. WIEMER-ENIS, *Die Wandmalerei einer kappadokischen Höhlenkirche: die Neue Tokalı in Göreme*, Francfort – Berlin 1993, p. 239-240 ; EAD., Zur Datierung der Malerei der Neuen Tokalı in Göreme, *BZ* 91, 1998, p. 92-102 ; EAD., *Spätbyzantinische Wandmalerei in den Höhlenkirchen Kappadokiens in der Türkei*, Petersberg 2000, p. 10.

6. R. WARLAND, Das Templon der Neuen Tokalı Kilise in Göreme, Kappadokien, dans *Lithoströton: Studien zur byzantinischen Kunst und Geschichte. Festschrift für Marcell Restle*, éd. B. Borkopp,

Mélanges Catherine Jolivet-Lévy (Travaux et mémoires 20/2), Paris 2016.

contestée en particulier par Nicole Thierry⁷ et Catherine Jolivet-Lévy⁸, qui s'en tiennent au x^e siècle, datation déjà proposée par Jerphanion⁹.

Ces hésitations s'expliquent non seulement par la qualité exceptionnelle des peintures de Tokalı 2, qui n'ont pas de véritable parallèle en Cappadoce, mais aussi par un certain nombre de traits sinon particuliers, du moins rares, dont l'interprétation peut prêter à discussion.

La présence de la Crucifixion dans l'abside centrale, accompagnée d'autres scènes de la Passion, est l'un de ces éléments. Elle se déploie sur toute la surface de la conque. En raison de son importance, elle est rarement absente du décor des églises en Cappadoce comme dans le reste de l'empire¹⁰, mais ce n'est qu'exceptionnellement qu'on la trouve dans l'abside¹¹. Cependant, cette situation n'est pas aussi isolée qu'il ne le semble au premier abord. On pourrait ainsi penser à une mosaïque du VII^e siècle à San Stefano Rotondo, à Rome, dans l'abside de la chapelle où, sous le pape Théodore I^{er} (642-649), avaient été transférées les reliques des saints Primus et Felicianus¹². Une croix, surmontée du buste du

Berlin 2000, p. 325-332; ID., *Byzantinisches Kappadokien*, Darmstadt 2013, p. 80-83 (voir le compte rendu de C. Jolivet-Lévy dans *Bryn Mawr Classical Review*, <http://bmcr.brynmawr.edu/2014/2014-01-18.html>).

7. N. THIERRY, Les peintures de Cappadoce. Thèmes et styles du VI^e au X^e siècle, *Histoire et archéologie, Les Dossiers* 63, 1982, p. 46-53; EAD., *Haut Moyen-Âge en Cappadoce. Les églises de la région de Çavuşin*, t. 1, Paris 1983, p. 54-55; EAD., De la datation des églises de Cappadoce, *BZ* 88, 1995, p. 419-455; EAD., *La Cappadoce de l'Antiquité au Moyen Âge*, Turnhout 2002, p. 169.

8. C. JOLIVET-LÉVY, Le riche décor peint de Tokalı Kilise à Göreme, *Histoire et archéologie, Les Dossiers* 63, 1982, p. 61-72; EAD., La glorification de l'empereur à l'église du Grand Pigeonnier de Çavuşin, *ibid.*, p. 73-77; EAD., *Les églises byzantines de Cappadoce: le programme iconographique de l'abside et de ses abords*, Paris 1991, p. 108; EAD., *La Cappadoce médiévale*, Paris 2001, p. 40, 70-71; EAD., Programmes iconographiques (cité n. 1), p. 322-356; EAD., *Byzantine Murals from the 6th to 13th Centuries*, Istanbul 2006, p. 45.

9. Proposent aussi le X^e siècle: R. CORMACK, Byzantine Cappadocia: The Archaic Group of Wall-Paintings, *Journal of the British Archaeological Association* 3rd series, 30, 1967, p. 19-36; C. WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres 1982, p. 225-232; A. CUTLER, Apostolic Monasticism at Tokalı Kilise in Cappadocia, *AnatSt* 35, 1985, p. 57-65; A. WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise. Tenth Century Metropolitan Art in Byzantine Cappadocia*, Washington 1986, p. 20-23, 29-32, 39-44; N. TETERIATNIKOV, *The Liturgical Planning of Byzantine Churches in Cappadocia*, Rome 1996, p. 52-53, 113-114; M. PARANI, The Romanos Ivory and the New Tokalı Kilise: Imperial Costume as a Tool for Dating Byzantine Art, *CabArch* 49, 2001, p. 15-28; M. ANDALORO, Committenti dichiarati e committenti senza volto. Costantino, Niceforo, Leone per la Tokalı Kilise in Cappadocia, dans *Medioevo: i committenti. Atti del Convegno internazionale di Studi, Parma, 21-26 settembre 2010*, éd. A. C. Quintavalle, Parme 2010, p. 151-153; L. RODLEY, *Cave Monasteries of Byzantine Cappadocia*, Cambridge 2010, p. 218-219, 228. Pour une mise au point historiographique détaillée jusqu'en 1986, voir WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise, op. cit.*, p. 81-86.

10. La Crucifixion est omise, par exemple à Sainte-Barbe de Soğanlı et à Karşı Kilise. Pour cette église, voir C. JOLIVET-LÉVY, Images et espace culturel à Byzance: l'exemple d'une église de Cappadoce (Karşı Kilise, 1212), dans EAD., *Études cappadociennes* (cité n. 1), p. 285-320.

11. A. D. KARTSONIS, *Anastasis: The Making of an Image*, Princeton 1986, p. 168.

12. Pour San Stefano Rotondo, mise au point de H. BRANDENBURG, *Ancient Churches of Rome from the Fourth to the Seventh Century. The Dawn of Christian Architecture in the West*, Turnhout 2005, p. 200-213, avec la bibliographie antérieure, p. 332 (p. 213 pour la mosaïque).

Christ, est entourée des deux saints évoqués. La composition rappelle certaines ampoules de Monza, où l'allusion à la Crucifixion est claire, mais il faut plutôt la rapprocher de l'abside de Saint-Jean de Latran, où un buste surmontait certainement une croix dès l'époque paléochrétienne, à une date difficile à préciser¹³. Plus intéressant encore pourrait être le rapprochement avec l'abside de Saint-Clément de Rome, datée du début du XII^e siècle¹⁴. Les sources paléochrétiennes d'une grande partie de l'iconographie de l'abside et de l'arc triomphal ont été largement discutées et il est inutile d'y revenir ici¹⁵. Mais la présence d'une Crucifixion dans un tel environnement paléochrétien n'est guère discutée, tout au plus mise en relation avec des croix qui, sous des formes et dans des contextes divers, sont attestées dans des églises paléochrétiennes¹⁶. Elle reste finalement inexplicée. Le contexte romain de cette mosaïque en rend difficile l'utilisation pour la datation de la Crucifixion de Tokali 2.

Il faut se tourner vers Santa Maria Antiqua où l'on pourrait dire que deux Crucifixions prennent place dans une abside. Dans l'abside principale, un mur de 5,5 m de haut surmonte la conque absidale dont le décor originel a disparu. Sur ce mur une composition monumentale comprend la Crucifixion¹⁷. Elle fait partie des peintures attribuées à Jean VII (705-707) et elle est intégrée à un cycle de la vie du Christ qui s'étend sur les murs latéraux de l'abside. D'une certaine façon, elle en occupe la place centrale¹⁸. Ce cycle se termine par des scènes postérieures à la Résurrection, mais il ne montre ni la Mise au tombeau, ni l'Anastasis.

Un autre Christ se trouve dans l'espace situé au nord de l'abside, qui, sous le pontificat de Zacharias (741-752), est devenu une chapelle décorée sur la commande de Théodotus, un fonctionnaire de rang élevé de l'administration pontificale¹⁹. Sur le mur est qui est un mur

13. M. ANDALORO, *Das Bild in der Apsis*, dans *Römisches Mittelalter. Kunst und Kultur in Rom von der Spätantike bis Giotto*, éd. Ead. et S. Romano, Ratisbonne 2002, p. 73-102, ici p. 80-82.

14. G. MATTHIAE et M. ANDALORO, *Pittura romana del Medioevo, secoli XI-XIV*, Rome 1988², p. 263-264.

15. G. MATTHIAE, *Mosaici medioevali delle chiese di Roma*, Rome 1967, p. 279-304 (qui doit être précisé par les pages citées ci-dessus, n. 14, dues à M. Andaloro); H. TOUBERT, *Le renouveau paléochrétien à Rome au début du XII^e siècle*, dans *Un art dirigé. Réforme grégorienne et iconographie*, Paris 1990, p. 239-310, ici p. 268-310 (repris de EAD., *CahArch* 29, 1970, p. 99-154).

16. *Ibid.*, p. 274-276; Toubert signale néanmoins, p. 274, n. 97, la Crucifixion du sanctuaire de Santa Maria Antiqua.

17. P. J. NORDHAGEN, *The Frescoes of John VII in Santa Maria Antiqua in Rome* (Acta ad archaeologiam et artium historiam pertinentia 3), Rome 1968, p. 39-54; P. ROMANELLI et P. J. NORDHAGEN, *S. Maria Antiqua*, Rome 1964, p. 35-36. Voir aussi la description et l'interprétation qui en est donnée par C. BARBER, *Figure and Likeness. On the Limits of Representation in Byzantine Iconoclasm*, Princeton 2002, p. 47-53.

18. Pour des détails de ce cycle, voir NORDHAGEN, *Frescoes* (cité n. 17), p. 15-39.

19. N. TETERIATNIKOV, *For Whom Is Theodotus Praying? An Interpretation of the Program of the Private Chapel in S. Maria Antiqua*, *CahArch* 41, 1993, p. 37-46, avec les références antérieures, en particulier H. BELTING, *Eine Privatkapelle im frühmittelalterlichen Rom*, *DOP* 41, 1987, p. 55-69; G. BORDI, *La Capella del Primitivus Teodoto*, dans *Santa Maria Antiqua tra Roma e Bisanzio*, cat. exp., éd. M. Andaloro, Milan 2016, p. 260-269.

droit, la Vierge entourée de Pierre et de Paul, de saint Kèrykos et de sainte Julitte, reçoit la chapelle de la part de Théodotus, tandis que le pape Zacharias fait pendant à ce dernier. Au-dessus, dans une niche de 2,29 m x 1,89 m, est représentée une Crucifixion sous une forme plus classique, avec la Vierge et saint Jean de part et d'autre de la croix, ainsi que le porte-éponge et Longin qui donne le coup de lance. De manière paradoxale, c'est le Christ de l'abside principale, l'image la plus ancienne, qui n'est revêtu que d'un *perizonium*, tandis que celui de la chapelle de Théodotus est revêtu d'un *colobium* qu'on retrouve sur des images antérieures²⁰.

Ces deux images ne sont certes pas de véritables images d'abside ; celle du sanctuaire principal surmonte et domine la conque de l'abside. Celle de la chapelle de Théodotus occupe une niche qui la met en valeur, mais qui appartenait déjà à l'état précédent. Dans les deux cas, la Crucifixion s'impose au regard et permet le rapprochement avec l'abside de Tokalı. Il faut en revanche écarter le rapprochement, proposé par Wiemer-Enis, avec une Crucifixion qui serait située dans l'abside du mausolée du complexe du monastère du Pantocrator à Constantinople²¹. Le passage correspondant du *typikon* doit être interprété autrement²² : quatre scènes, Anastasis, Crucifixion, Mise au tombeau, Apparition aux Saintes femmes, se trouvent εἰς τὰς δύο τοῦ ἡρώου ἀψίδας. Dans la mesure où ce monument n'a qu'une seule abside, ἀψίς a un autre sens qu'abside, celui de lunette au sens d'espace d'un mur délimité par un arc²³. Les seuls rapprochements possibles sont donc antérieurs au x^e siècle.

L'iconographie même de la Crucifixion est plus ambiguë à interpréter. Sa richesse n'est pas par elle-même un élément de datation²⁴. Elle peut être simplement due à la mise en valeur de la scène dans un espace qui permettait ce déploiement. La plupart des éléments de cette vaste composition, disques du soleil et de la lune, les deux larrons, les Myrophores sont attestés aussi bien avant qu'après le x^e siècle. Plus intéressante est la présence du porte-lance, du porte-éponge et du centurion²⁵. Les deux premiers, souvent appelés Longinos et Esopos en Cappadoce sur la

20. La description faite par NORDHAGEN, *Frescoes* (cité n. 17), montre bien que le haut du corps du Christ, à peine conservé, n'était pas couvert d'un vêtement. La restitution de W. DE GRÜNEISEN, *Sainte-Marie Antique*, Rome 1911, reproduite dans ROMANELLI et NORDHAGEN, *Santa Maria Antiqua* (cité n. 17), fig. 22, est inexacte sur ce point. Elle montre aussi un Christ dans la conque, mais il date de l'époque de Paul I^{er} (757-767) ; Romanelli et Nordhagen supposent qu'une Vierge constituait le décor de l'abside sous Jean VII, *ibid.*, p. 41.

21. WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 145-146.

22. P. GAUTIER, Le *typikon* du Christ Sauveur Pantocrator, *REB* 32, 1974, p. 1-145 ; voir p. 75, l. 776-778.

23. J.-M. SPIESER, Le monastère du Pantocrator à Constantinople : le *typikon* et le monument, *Convivium* 2/1 (= *Many Romes. Studies in Honor of Hans Belting*, éd. I. Foletti et H. L. Kessler), 2015, p. 202-217.

24. WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 86-87, qui insiste, en particulier, sur le rapprochement avec la Crucifixion de Sopoçani.

25. Le porte-éponge est mentionné aussi bien dans les synoptiques (Mt 27, 48 ; Mc 15, 36 ; Lc 23, 36) que dans Jean 19, 29. Le soldat qui donne le coup de lance se trouve seulement dans Jean 19, 34 ; le centurion, qui reconnaît en lui le Fils de Dieu, se trouve dans Marc 15, 39 et Luc 23, 47. Les indications de L. PETZOLDT s.v. Longinus von Cäsarea, der Centurio, dans *LCI* 7, col. 410-411, ne sont pas très précises et donnent l'impression que le nom « Longin » se trouve dans les évangiles canoniques alors qu'il vient de l'évangile de Nicodème 11, 1 où il est donné au centurion (voir P. GEOLTRAIN et J.-D. KAESTLI, *Écrits apocryphes*

plupart des décors archaïques, sont fréquemment représentés dès la Crucifixion du Rabbula et jusqu'aux IX^e et X^e siècles²⁶. En revanche, la présence du centurion qui, à Tokalı 2, s'ajoute aux deux autres personnages apparaît comme une innovation, en Cappadoce du moins. Mais on le trouve déjà dans la Crucifixion du Paris BnF gr. 510²⁷. Dans la plupart des représentations postérieures, du moins dans la peinture monumentale, c'est le centurion, parfois nommé Longin, qui est le seul représenté. Il existe pourtant des exceptions. En Cappadoce même, les trois personnages sont présents dans la Crucifixion de Saklı Kilise (Göreme 2a), datée du milieu ou du troisième quart du XI^e siècle. On les retrouve dans les trois églises à colonnes, Karanlık Kilise, Elmalı Kilise, Çarıklı Kilise, habituellement datées du XI^e siècle. Les mêmes, non nommés, il est vrai, sont représentés en 1038 dans la Crucifixion d'un évangile arménien dont le copiste s'appelle Evagris (Matenadaran 6201, fol. 7r) et qui a sans doute été réalisé dans le Taron, une région annexée par Byzance au X^e siècle²⁸. La même composition est aussi attestée à une date plus tardive, par exemple au milieu du XIII^e siècle à Sopoćani²⁹.

En fait, les variantes sont nombreuses et il n'est guère possible de les grouper chronologiquement d'après le nombre de personnages représentés³⁰. On peut remarquer que les Crucifixions figurant dans le Paris BnF gr. 74 du XI^e siècle montrent des variantes³¹. Le fait qu'une attribution au X^e siècle ferait de Tokalı 2 le premier exemple connu où le centurion, le porte-lance et le porte-éponge se trouveraient réunis, ne suffit pas pour exclure cette datation. Comme il a été rappelé, le centurion figurait déjà dans le Paris gr. 510. Par ailleurs, dans le curieux redoublement de la Crucifixion du Grand Pigeonnier de Çavuşın, le centurion est représenté dans la première scène, les deux autres personnages dans la seconde. L'iconographie de la Crucifixion de Tokalı 2 est donc possible au X^e siècle. L'attitude de la Vierge, les mains levées sous son voile, est encore un indice en faveur de cette date. Cette attitude, relativement rare, se retrouve dans la Crucifixion du Paris gr. 510 et dans celle de Çavuşın³².

chrétiens II, Paris 2005, p. 277). Pour une explication proposée pour cette confusion de nom, G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e, XV^e et XVI^e siècles*, Paris 1916 (réimpr. 1960), p. 425, n. 1. Pour Ésopos, le nom du porte-éponge, l'explication proposée par Millet, n. 2, est peu vraisemblable.

26. KARTSONIS, *Anastasis* (cité n. 11), fig. 24f-g, 25a. Voir aussi un ivoire conservé à Berlin, A. GOLDSCHMIDT et K. WEITZMANN, *Die byzantinischen Elfenbeinskulpturen des X. – XIII. Jahrhunderts*, Berlin 1934 (réimpr. 1979), t. 2, n. 72; A. CUTLER, *The Hand of the Master. Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th-11th Centuries)*, Princeton 1994, p. 115, fig. 125.

27. Paris, BnF gr. 510, fol. 30v. Voir L. BRUBAKER, *Vision and Meaning in Ninth Century Byzantium: Image as Exegesis in the Homilies of Gregory of Nazianzus*, Cambridge 1999, p. 291-297, fig. 7.

28. *Armenia sacra: mémoire chrétienne des Arméniens (IV^e-XVIII^e siècle)*, cat. exp., éd. J. Durand, I. Rapti et D. Giovannoni, Paris 2007, n° 65 (I. Rapti), p. 188-189, avec la bibliographie antérieure.

29. V. J. DJURIĆ, *Sopoćani*, Belgrade 1992 (résumé en anglais p. 177-188).

30. MILLET, *Recherches* (cité n. 25), p. 396-460.

31. H. OMONT, *Évangiles avec peintures byzantines du XI^e siècle*, Paris 1908, t. 1, pl. 50-51 et 87-88; t. 2, pl. 140 et 178-180.

32. BRUBAKER, *Vision and Meaning* (cité n. 27), p. 294 et fig. 7. Pour Çavuşın, voir THIERRY, *Haut-Moyen-Âge en Cappadoce* (cité n. 7), pl. 16a.

Les scènes associées à la Crucifixion et représentées au-dessous d'elle sont disposées de manière originale mais ne permettent guère d'avancer dans le problème de la datation. De part et d'autre de la figure centrale de saint Basile se trouvent, à gauche, la Mise au tombeau et la Déposition de la Croix et, à droite, l'Anastasis et les Myrophores³³. Les deux séquences ont l'air de diverger : de chaque côté, la scène chronologiquement la plus ancienne, Déposition et Anastasis, est la plus proche du saint. Ce rapprochement souligne peut-être le lien avec la liturgie du Samedi saint³⁴. La présence de ces quatre scènes, Descente de la Croix, Mise au tombeau, les Myrophores et Anastasis, n'est pas surprenante au x^e siècle : on les trouve déjà, par exemple, dans l'Ancienne Église de Tokalı³⁵.

Dans la perspective de la datation, deux détails seulement sont à relever. Dans la Mise au tombeau, dont seule la partie supérieure est encore visible, c'est un sarcophage qui devait recevoir le corps du Christ³⁶. La plupart des représentations contemporaines montrent, au contraire, le Christ porté en direction d'une grotte creusée dans le rocher³⁷. Mais un sarcophage était présent dans l'église des Saints-Apôtres de Mustafapaşaköy (autrefois Sinasos) au début du x^e siècle³⁸. Si le sarcophage dans la Mise au tombeau est attesté au xi^e siècle, par exemple dans la crypte du *katholikon* de Saint-Luc en Phocide, la variante avec la grotte l'est encore au xii^e siècle dans l'église des Saints-Anargyres de Kastoria, ce qui montre bien que ces variantes ne peuvent que difficilement être utilisées pour dater un monument³⁹. Il convient néanmoins de signaler la présence de saint Jean Baptiste dans l'Anastasis de la Nouvelle Église de Tokalı, qui devient constante à partir du xi^e siècle après une première occurrence à Sainte-Sophie de Kiev⁴⁰.

La place centrale de saint Basile dans cette abside doit aussi être commentée. Elle a depuis longtemps été mise en rapport avec l'hypothèse, jamais contestée, que cette église

33. Une préoccupation semblable avec le développement iconographique du cycle de la mort et de la résurrection du Christ se voit à Çavuşin. Ces quatre scènes postérieures à la Crucifixion constituent la fin des programmes en frise continue des églises archaïques, où elles se suivent dans l'ordre chronologique, voir par exemple, Tokalı Kilise 1 : Descente de la Croix, Mise au tombeau, les Myrophores et l'Anastasis.

34. Pour une réflexion sur les liens avec la liturgie, voir WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church* (cité n. 9), p. 232 ; KARTSONIS, *Anastasis* (cité n. 11), p. 168, 171 et 224-225.

35. WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise* (cité n. 9), p. 64-65 et fig. 38-40.

36. JERPHANION, *Une nouvelle province* (cité n. 2), t. I, 2, p. 348, fig. 85, 3.

37. Pour des références, voir WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 90.

38. JERPHANION, *Une nouvelle province* (cité n. 2), t. II, 1, p. 71-72 ; pour la datation, voir JOLIVET-LÉVY, *Églises byzantines* (cité n. 8), p. 182.

39. N. CHATZIDAKIS, *Hosios Loukas*, Athènes 1997, p. 83, fig. 84 : la datation de ces peintures et du monument dans son ensemble reste discutée, mais il paraît acquis qu'elles sont du xi^e siècle (pour les références, voir J.-M. SPIESER, *L'art du xi^e siècle : une vue d'ensemble*, [à paraître dans *À la suite de Paul Lemerle. L'humanisme byzantin et les études sur le xi^e siècle quarante ans après*, éd. B. Flusin et J.-C. Cheynet], n. 16) ; M. CHATZIDAKIS et S. PELEKANIDIS, *Καστοριά. Βυζαντινή τέχνη στην Ελλάδα*, Athènes 1992, p. 33, fig. 12 et p. 44 pour la datation.

40. G. LOGVIN, *София Киевская*, Kiev 1971, fig. 111-112.

était dédiée au grand saint cappadocien⁴¹. Son importance est encore marquée par trois portraits – dont l'un au centre de la grande croix en relief du tympan sud de l'église – et par un cycle des principaux épisodes de sa vie, peints sur la paroi nord de la nef et inspirés par le récit faussement attribué à Amphiloque, évêque d'Iconium au IV^e siècle⁴². Ce cycle, qui comprend onze scènes, a fait l'objet de nombreux commentaires⁴³. Compte tenu de la date tardive à laquelle se répandent les cycles hagiographiques, ces images de la vie de saint Basile ont paru incompatibles avec une datation au X^e siècle⁴⁴. Mais cette impression est trompeuse : en Cappadoce même, il existe dans le bras sud de la petite chapelle funéraire en croix libre de Balkan Deresi 4 (X^e siècle) trois représentations biographiques du hiérarque cappadocien⁴⁵. Il existe aussi un court cycle de la vie de saint Basile dans le Temple dit de la Fortune Virile à Rome, transformé en église dédiée à la Vierge (Santa Maria in Gradellis au Moyen Âge, puis Santa Maria Egiziaca) à une date inconnue au Moyen Âge. Cette église a reçu le décor peint, encore partiellement conservé, sous un pape Jean qu'il faut identifier avec Jean VIII (872-882)⁴⁶. Deux scènes sont conservées : saint Basile et la pécheresse ainsi que les funérailles du saint. Il est possible, mais loin d'être sûr, qu'un petit nombre de scènes supplémentaires aient existé. L'apparition inattendue de ce cycle à Rome pourrait être due à une traduction latine de la vie de saint Basile par le Pseudo-Amphiloque, réalisée sous le pape Nicolas I^{er} (856-867)⁴⁷. Compte tenu de l'importance de Basile pour la Cappadoce et pour cette église, un cycle plus développé – huit scènes en tout – ne paraît pas impensable, dans ce cas particulier, dès le X^e siècle⁴⁸.

Un autre rapprochement, certes approximatif, peut être fait avec le monument romain. La Dormition de la Vierge est représentée à Tokalı 2 sur le mur est, entre l'abside

41. Déjà G. de Jerphanion proposait cette dédicace : G. DE JERPHANION, *Histoires de saint Basile dans les peintures cappadociennes et dans les peintures romaines du Moyen-Âge*, dans ID., *La voix des monuments* (cit. n. 2), p. 154-161.

42. Pour cette vie, *Clavis Patrum Graecorum* II, Turnhout 1974, n° 3253 (PG 29, col. 294-297, pour une traduction latine).

43. Décrit une première fois par JERPHANION, *Une nouvelle province* (cit. n. 2), t. I, 2, p. 313 et 358-365 ; ID., *Histoire de saint Basile* (cit. n. 41), p. 154-161, où il en donne une description détaillée ; voir encore J. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Peintures médiévales dans le Temple de la Fortune virile à Rome*, Bruxelles – Rome, 1959, p. 19, 35-38 ; C. WALTER, *Biographical Scenes of the Three Hierarchs*, *REB* 36, 1978, p. 243-250.

44. WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* (cit. n. 5), p. 159-174, ici p. 166-171, pour des exemples de cycles hagiographiques, datés au plus tôt du XII^e siècle.

45. JOLIVET-LÉVY, *Églises byzantines* (cit. n. 8), p. 202-203 (cette chapelle est désignée comme n° 3 par G. P. SCHIEMENZ, *Zur Chronologie der kappadokischen Felsmalereien*, *ArchAnz* 85, 1970, p. 260, n. 73). Pour ces trois images : JERPHANION, *Histoires de saint Basile* (cit. n. 41), p. 153-158 ; WALTER, *Biographical Scenes* (cit. n. 43), p. 245-247.

46. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Peintures médiévales* (cit. n. 43), p. 9-13 et 77-79.

47. *Ibid.*, p. 35-40.

48. WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* (cit. n. 5), p. 174.



Fig. 1 – Dormition de la Vierge, Göreme, Tokalı, Nouvelle Église
(d'après EPSTEIN, *Tokalı Kilise*, fig. 101)

centrale et l'abside nord (fig. 1). On considère généralement que cette scène apparaît tardivement dans le répertoire byzantin⁴⁹, mais un fragment de plaque de céramique, récemment découvert à Antinoé, montre une partie d'une Dormition (le Christ portant l'âme, nue, de la Vierge)⁵⁰. Le contexte archéologique suggère une datation entre le v^e et le vii^e siècle. Mais les exemples antérieurs au xi^e siècle restent peu nombreux : en Méditerranée orientale, on ne peut guère citer qu'Ateni (905-906) et Kılıçlar Kilise (1^{re} moitié du x^e siècle)⁵¹. L'iconographie de la scène montre encore quelques hésitations. À Ateni, c'est déjà une image proche du type qui deviendra courant⁵². Encore au xi^e siècle,

49. J. MYSLIVEĆ, s.v. *Tod Mariens*, dans *LCI* 4, col. 333-338, considère que l'exemple daté le plus ancien est celui d'Ateni en Géorgie (905-906).

50. R. PINTAUDI, La rappresentazione della *Dormitio Virginis* su un piatto da Antinoe, dans *Antinopolis I*, éd. Id., Florence 2008, p. 279-293 (nous remercions R. Pintaudi de nous avoir fait connaître cette publication). Pour deux exemples plus tardifs où l'âme de la Vierge est représentée nue, voir les références données par B. BAGATTI, Ricerche sull'iconografia della *Koimesis* o *Dormitio Mariae*, *Liber Annuus* 25, 1975, p. 225-253 (ici p. 229 et n. 16 et 17).

51. JOLIVET-LÉVY, *Églises byzantines* (cité n. 8), p. 141.

52. À Kılıçlar Kilise, la scène est trop mal conservée pour qu'on puisse juger des détails de l'iconographie, mais elle semble proche de l'image qui deviendra classique : RESTLE, *Byzantinische Wandmalerei* (cité n. 4), t. 2, fig. 257.

en Cappadoce, à Ağaç Altı Kilise, un seul apôtre est représenté près de la Vierge, tandis que le Christ figure deux fois, immédiatement derrière le lit funéraire, s'appêtant à recueillir son âme et, dans la partie supérieure de l'image, tenant l'âme et suivi par un ange portant un sceptre⁵³. À Tokalı 2, un Christ dans une mandorle, trônant sur un arc-en-ciel, surmonte le Christ debout près de sa mère. À gauche, dans l'écoinçon, formé par l'ouverture de l'abside nord, avec une légende « les apôtres venant sur les nuages »⁵⁴, un groupe de onze apôtres, dans des médaillons, est guidé par un ange, mais on est encore loin des disciples qui voyagent, chacun dans son nuage, comme on le verra dans les peintures tardives. C'est cet épisode qui permet d'évoquer le petit cycle de la Dormition présent dans le Temple de la Fortune déjà mentionné⁵⁵. Il comporte trois scènes inspirées de récits de la mort de la Vierge⁵⁶. Ils ne sont pas directement comparables aux exemples déjà cités, mais il faut attirer l'attention sur la troisième image : des apôtres sont tirés de l'emplacement où ils se trouvent par les anges qui vont les emmener auprès de la Vierge. Sans supposer évidemment un lien direct entre les deux scènes, ce rapprochement est une indication que des interprétations aussi complexes de la Dormition sont possibles dès le x^e siècle⁵⁷.

Dans la perspective de cet article, il paraît inutile de s'attarder longuement sur les scènes représentées dans l'abside nord et attestées au x^e siècle⁵⁸. Sous la conque, où est représenté le Christ trônant, et entre l'Hospitalité d'Abraham qui occupe la place centrale et la Psychostasie, on trouve saint Zosime tenant un calice et donnant la communion avec une cuillère à Marie l'Égyptienne⁵⁹. Cette scène est souvent représentée près du sanctuaire et contribue à la connotation eucharistique du programme, mais on la trouve aussi à l'ouest et près de la porte d'entrée⁶⁰. Si elle ne se trouve pas antérieurement au x^e siècle, elle est

53. N. THIERRY, *Nouvelles églises rupestres de Cappadoce : région du Hasan Dağı*, Paris 1963, p. 79-80, fig. 19 et pl. 39b.

54. WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise* (cité n. 9), p. 77.

55. LAFONTAINE-DOSOGNE, *Peintures médiévales* (cité n. 43), p. 29-35.

56. *Ibid.*, l'auteur renvoie, p. 29, n. 1, à A. WENGER, *L'Assomption de la Très Sainte Vierge dans la tradition byzantine du VI^e au X^e siècle. Études et documents*, Paris 1955.

57. THIERRY, Datation (cité n. 7), p. 442, rappelle, en renvoyant à WENGER, *Assomption* (cité n. 56), p. 230-231 et 366-367, que des textes mentionnant l'arrivée des apôtres dans des nuages étaient connus au x^e siècle. Cela ne peut néanmoins pas être un argument décisif, car les images ne sont pas nécessairement contemporaines des textes correspondants.

58. Pour un débat sur le rôle de cette abside (*prothesis* ou chapelle avec un autel), WHARTON EPSTEIN, *Tokalı Kilise* (cité n. 9), p. 8, n. 12, qui discute en particulier T. MATHEWS, Private Liturgy in Byzantine Architecture: toward a Re-appraisal, *CabArch* 30, 1982, p. 125-138. À première vue, le décor ne permet guère de se décider.

59. S. TOMEKOVIĆ, *Les saints ermites et moines dans la peinture murale byzantine*, éd. L. Hadermann-Misguich et C. Jolivet-Lévy, Paris 2011, p. 127-129.

60. *Ibid.*, p. 129-131; N. SIOMKOS, *L'église Saint-Étienne à Kastoria*, Thessalonique 2005, p. 85-87 et fig. 30.

attestée de manière sûre à cette date dans le Pigeonnier de Çavuşin⁶¹. Cette occurrence suffit pour montrer que cette scène est possible au x^e siècle⁶². Il en va de même de la scène voisine : un ange fait face à un démon ailé, il tient une balance et procède à la pesée de rouleaux. Cette image évoque la psychostasie qui est représentée au ix^e siècle de manière très proche à Saint-Étienne de Kastoria dans le contexte du Jugement dernier⁶³. Ces deux scènes, Communion de Marie l'Égyptienne et Pesée des âmes, sont représentées à proximité l'une de l'autre à Kastoria, sans être aussi étroitement liées qu'à Tokalı 2⁶⁴.

L'Hospitalité d'Abraham, dernière image de cet ensemble, ne devrait pas non plus faire difficulté. Pour le x^e siècle, le seul autre exemple en Cappadoce se trouve peut-être dans Kokar Kilise, mais la date de ces peintures est controversée et l'identification même de la scène n'est pas assurée⁶⁵. Dans l'image de Tokalı, ce sont les trois hôtes d'Abraham qui retiennent l'attention, et plus particulièrement le personnage central : celui-ci, entouré de deux anges, est représenté sous la forme d'un Christ pourvu d'un nimbe crucifère et sans ailes⁶⁶. La scène porte le titre inhabituel Ἡ δ[ιαδοχ]ῆ το[ῦ Αβ]ρ[αάμ], « La succession d'Abraham », mais les trois personnages sont accompagnés de l'inscription Ἡ ἁγία Τριὰς, « La sainte Trinité ». Cette manière de représenter le personnage central avec un nimbe crucifère et sans ailes paraît exceptionnelle. Le seul autre exemple repéré se trouve dans une petite église d'Eubée, l'église de la Dormition à Oxyliothos, datée du début du xiv^e siècle⁶⁷. Des variantes sur ce thème sont fréquentes à partir de la fin du xiii^e et du xiv^e siècle,

61. Cette scène, qui a échappé à Wiemer-Enis (WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* [cité n. 5], p. 111-112) a été signalée par JOLIVET-LÉVY, *Glorification* (cité n. 8), p. 74, et reprise dans ses publications postérieures : *Églises byzantines* (cité n. 8), p. 19, *Cappadoce Médiévale* (cité n. 8), p. 315 ; puis par L. RODLEY, *The Pigeon House Church, Çavuşin*, *JÖB* 33, 1983, p. 314, p. 320-321, fig. 11 ; THIERRY, *Çavuşin* (cité n. 7), p. 53.

62. Un exemple de cette scène a une datation plus controversée : c'est la seule scène attestée dans Göreme 29b, désignée comme Göreme 31 par WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 111, et par F. HILD et M. RESTLE, *Kappadokien (Kappadokia, Charsianon, Sebasteia und Lykandos)* (TIB 2), Vienne 1981, p. 213, avec renvoi à JERPHANION, *Une nouvelle province* (cité n. 2), t. I, p. 255-257, fig. 59.4. Il s'agit d'un espace situé au-dessus de Göreme 29a qui est une petite chapelle ajoutée à Kılıçlar Kilise. JOLIVET-LÉVY, *Églises byzantines* (cité n. 8), ne fait que mentionner la scène, p. 19, n. 38. Jerphanion propose une date au x^e siècle, mais Wiemer-Enis suggère plutôt la seconde moitié du xi^e siècle, voir WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 111, n. 44.

63. Pour le Jugement dernier de Kastoria : N. PATTERSON ŠEVČENKO, *Images and the Second Coming and the Fate of the Soul in Middle Byzantine Art*, dans *Apocalyptic Thought in Early Christianity*, éd. R. J. Daly, Brookline MA – Grand Rapids MI 2009, p. 250-272, ici p. 259-260 et fig. 14-2 ; SIOMKOS, *Saint-Étienne* (cité n. 60), p. 95-96 et fig. 49.

64. À Kastoria, la Pesée des âmes fait partie d'un Jugement dernier représenté dans le narthex. La Communion de Marie l'Égyptienne est peinte sur un pilier séparant le narthex du naos.

65. JOLIVET-LÉVY, *Églises byzantines* (cité n. 8), p. 303.

66. RESTLE, *Byzantinische Wandmalerei* (cité n. 4), t. 2, p. 68 et fig. 105 ; JOLIVET-LÉVY, *Églises byzantines* (cité n. 8), p. 99-100 et pl. 67, 1.

67. I. LIAPÈ, *Μεσαιωνικά Μνημεία Εύβοίας*, Athènes 1971, p. 108-114, pl. 78a (exemple déjà signalé par WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* [cité n. 5], p. 110, n. 41).

comme l'a montré un rapide sondage sur les églises crétoises. Le personnage central est ailé et entouré des lettres IC XC dans l'église du Sauveur à Méronas (ca 1450), son identité encore marquée par un nimbe crucifère et par une double mandorle ovale et en forme de losange⁶⁸; toujours ailé et simplement doté d'un nimbe crucifère à l'église Saint-Georges de Monastiraki (milieu XIV^e siècle), à la Panagia de Thronos (ca 1300), à Saint-Jean l'Évangéliste de Kato Poros (début XIV^e siècle)⁶⁹. Les trois anges ont un nimbe crucifère à Saint-Nicolas d'Apostoloi (fin XIV^e siècle) et à Saint-Jean l'Évangéliste de Kato Valsamonero (ca 1400)⁷⁰; c'est aussi le cas à Saint-Georges d'Agios Konstantinos (1401), où l'ange de droite porte de manière surprenante, l'inscription K(AI) ΑΓ(ΙΟ)Ν Π(ΝΕΥ)ΜΑ, « et le Saint-Esprit » (malheureusement, les deux autres inscriptions ont disparu). En revanche, à Saint-Jean l'Évangéliste de Selli (1411), les trois personnages portaient vraisemblablement l'inscription Ο ΩΝ, « Celui qui est », puisqu'elle reste lisible dans les nimbes du personnage central et de celui de droite⁷¹. Si ces exemples se multiplient au XIV^e siècle, il importe de rappeler que, déjà au XI^e siècle, on trouve cette scène avec le titre « La sainte Trinité ». En effet, une iconographie analogue avec l'inscription « La sainte Trinité à la maison d'Abraham » est attestée au début du XI^e siècle dans le tétraévangile de Vehap'ar (Matenadaran 10780)⁷²: le personnage central a un nimbe crucifère mais reste ailé. On retrouve une iconographie similaire, vers 1092, dans le psautier Barberini, avec le même titre⁷³. L'existence, bien attestée au XI^e siècle, de l'Hospitalité d'Abraham, intitulée Sainte-Trinité avec les hôtes d'Abraham dotés d'un nimbe crucifère, rend vraisemblable que cette iconographie était possible dès le milieu du X^e siècle⁷⁴. La multiplication d'exemples au XIII^e siècle ne doit pas faire oublier les

68. J. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete*. 3, *Amari Province*, Leyde 2012, p. 178 et fig. 417. Il a vraisemblablement un nimbe crucifère.

69. Voir, pour Saint-Georges de Monastiraki, *ibid.*, p. 186 et fig. 465; pour la Panagia de Thronos, *ibid.*, p. 219 et fig. 585; pour Kato Poros, voir J. SPATHARAKIS, *Byzantine Wall Paintings of Crete*. 1, *Rethymnon Province*, Londres 1999, p. 116, pl. 12a et fig. 115.

70. Pour Saint-Nicolas d'Apostoloi, voir SPATHARAKIS, *Amari Province* (cité n. 68), p. 34-35 et fig. 91-92; pour Kato Valsamonero, SPATHARAKIS, *Rethymnon* (cité n. 69), p. 125.

71. Saint-Georges d'Agios Konstantinos, voir SPATHARAKIS, *Rethymnon* (cité n. 69), p. 52-53 et fig. 24; Selli, *ibid.*, p. 239 et fig. 295. Ces inscriptions mériteraient un autre développement qui n'a pas sa place ici.

72. *Armenia sacra* (cité n. 28), n° 66 (I. Rapti), p. 189-190, avec la bibliographie antérieure. Voir aussi I. RAPTI, Image et rite dans l'enluminure arménienne du Moyen âge, dans *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident (Antiquité et Moyen Âge)*, éd. N. Bériou, B. Caseau et D. Rigaux, Paris 2009, t. 2, p. 779-818, ici, p. 783-786.

73. Vatican, Barb. gr. 372, fol. 85v. Pour la datation, voir DE WALD, The Comnenian Portraits in the Barberini Psalter, *Hesperia* 13, 1944, p. 78-86; date reprise par K. WEITZMANN, The Psalter Vatopedi 761, *JWAG* 10, 1947, p. 20-51 (voir p. 26, n. 15).

74. On pourrait aussi rappeler que la même scène, avec des nimbes crucifères pour les trois hôtes d'Abraham, est représentée dans deux des trois églises dites à colonnes, Karanlık Kilise et Çarıklı Kilise, usuellement datées du milieu du XI^e siècle. Mais dans la mesure où cette datation est parfois discutée, il est préférable de ne pas faire intervenir ces monuments dans la discussion. Pour une datation au XIII^e siècle, voir R. WARLAND,



Fig. 2 – Mi-Pentecôte, Göreme, Tokalı, Nouvelle Église
(d'après EPSTEIN, *Tokalı Kilise*, fig. 101)

exemples plus anciens même s'ils sont peu nombreux. La coïncidence exceptionnelle entre l'image de Tokalı et celle d'Oxyolithos sur la représentation de la figure centrale en Christ sans ailes, ne suffit pas à imposer un rapprochement de deux œuvres dans le temps et n'autorise pas une datation tardive de Tokalı. Il en va de même pour la table en sigma dont Tokalı offre, peut-être, la première apparition dans ce contexte, du moins dans la peinture monumentale⁷⁵.

Une dernière scène surprend par sa rareté et pose problème. C'est la composition intitulée la Mi-Pentecôte (fig. 2), comme l'indique l'inscription qui l'accompagne. Cette fête, célébrée entre Pâques et Pentecôte, repose sur Jean 7, 14-36 qui relate un épisode de la vie publique du Christ, son enseignement dans le Temple. C'est bien cet épisode qui est représenté, puisque le Christ est montré âgé. La première difficulté vient de l'emplacement de la scène entre la Présentation au Temple et la Vocation de Jean. On attendrait plutôt à

Deesis – Emmanuel – Maria. Bildkonzepte kappadokischer Höhlenkirchen des 13. Jahrhunderts, dans *Byzantinische Malerei. Bildprogramme – Ikonographie – Stil*, éd. G. Koch, Wiesbaden 2000, p. 365-386.

75. Dans la Bible de Cotton, on voit une table de forme arrondie, et non vraiment en sigma: K. WEITZMANN et H. KESSLER, *The Cotton Genesis. British Library codex Cotton Otho B.VI*, Princeton 1986, p. 79-80 et fig. 216.

cet emplacement le Christ au Temple à l'âge de douze ans (Lc 2, 41-50). Cet épisode est bien attesté, par exemple dans le Paris gr. 510, fol. 165r. La confusion iconographique entre les deux scènes est relativement fréquente, mais elle se fait plus souvent dans l'autre sens, à savoir un Christ juvénile représenté dans une image intitulée Mi-Pentecôte, comme sur le mur sud du sanctuaire d'Agios Sozon à Géraki, peinture attribuée au XII^e siècle⁷⁶. Un exemple relativement proche est donné par le tétraévangile Florence Laur. VI 23 : au fol. 106r, le Christ au Temple à douze ans est représenté avec une stature d'adulte mais sans barbe, tandis que dans l'image précédente, il est représenté enfant, seul, marchant sans doute vers le Temple. De manière très hypothétique, on a proposé l'idée que l'artiste voulait, en écho à Luc 2, 52, montrer que le Christ grandissait en âge⁷⁷. Il ne faut pas oublier qu'une troisième scène est encore plus difficile à distinguer de l'image de la Mi-Pentecôte : c'est l'épisode du Christ enseignant dans la synagogue de Nazareth (Lc 4, 18-27), qui se situe après le Baptême et la Tentation⁷⁸. Le sujet figure, par exemple, à la Pantanassa de Mistra où le Christ tient à la main un rouleau inscrit du passage d'Isaïe qu'il a lu dans la synagogue⁷⁹, ce qui permet ici l'identification de la scène. Si l'on ne tient pas compte de la scène de Tokali, l'exemple le plus ancien de la Mi-Pentecôte semble se trouver dans le synaxaire géorgien A-648, conservé à l'Institut des manuscrits géorgiens de Tbilisi et attribué au premier quart du X^e siècle⁸⁰.

76. N. K. MOUTSOPOULOS et G. DIMITROKALLIS, *Γεράκι. Οι εκκλησίες του οικισμού*, Thessalonique 1981, p. 186 et fig. 311-313, p. 197-199.

77. C. WALTER, *The Earliest Representations of Mid Pentecost*, *Zograf* 8, 1977, p. 15-16. Dans *Mid-Pentecost*, *EChR* 3, 1970-1971, p. 231-233, le même auteur considère qu'un des exemples les plus anciens de cette scène se trouve sur un ivoire conservé à Chambéry. La Mi-Pentecôte figure sur le volet gauche du diptyque : elle est la première scène d'un petit registre qui continue avec la Guérison de l'aveugle et celle de la belle-mère de Pierre. L'auteur l'attribue au XI^e siècle en raison du titre de *ράικτωρ* du donateur de l'ivoire. Mais cet ivoire paraît devoir être daté de manière sûre à la fin du XII^e ou au XIII^e s. et a sans doute une origine vénitienne : J. DURAND, *Byzance. L'art byzantin dans les collections publiques françaises*, Paris 1992, n° 174, p. 266-267, avec la bibliographie antérieure ; en dernier lieu, G. KIOURTZIAN, *Un nouveau diptyque en ivoire de style byzantin*, dans *Mélanges d'Antiquité tardive. Studiola in honorem Noël Duval*, éd. C. Balmelle, P. Chevalier et G. Ripoli, Turnhout 2004, p. 233-244, ici p. 237-238 ; pour les incertitudes sur la charge de *ράικτωρ*, *ibid.*, p. 242, n. 23.

78. N. ΓΚΙΟΛÈS, *Ὁ Ἰησοῦς διδάσκων ἐν τῇ συναγωγῇ τῆς Ναζαρέτ*, *EEBS* 50, 1999-2000, p. 271-296, qui montre que cette scène, fréquente dans les manuscrits, ne se trouve guère avant le XIII^e siècle dans la peinture monumentale.

79. M. ASPRA-BARBADAKÈ et M. EMMNAUÈL, *Η Μονή της Παντάνασσας στον Μυστρά. Οι τοιχογραφίες του 15ου αιώνα*, Athènes 2005, p. 110-112 ; J.-M. SPIESER, *Remarques sur le programme iconographique de la Pantanassa de Mistra*, dans *L'image en question. Pour Jean Wirth*, éd. F. Elsig et al., Genève 2013, p. 177-182, ici p. 181-182.

80. G. BABIĆ, *La Mi-Pentecôte*, *Zograf* 7, 1976, p. 23-27 (en serbe avec résumé en français). Voir aussi dans *Scriptorium* 30, 1976, p. 155-156, le compte rendu par J. LAFONTAINE-DOSOGNE de G. ALIBEGASVILI, *Художественный принцип иллюстрирования грузинской рукописной книги XI – начала XIII веков (Principe artistique de l'illustration du manuscrit à miniatures géorgien du XI^e au début du XIII^e siècle)*, Tbilissi 1973 (en russe avec résumé en français) ; Z. SKHIRTLADZE, *Zacharia, Archbishop of Bana and Artistic Transmission between Georgia and Byzantium*, dans *Proceedings of the 21st International Congress of Byzantine Studies, London (21-26 August 2006)*, éd. E. Jeffreys, Aldershot 2006, t. 2, p. 255-256.

C'est une scène rare à cette époque, mais dans la mesure où son existence y est prouvée, il devient difficile de penser qu'elle est impossible dans la deuxième moitié du x^e siècle, d'autant plus que le manuscrit évoqué, dont les miniatures sont de style byzantin et accompagnées d'inscriptions grecques, a vraisemblablement été produit dans un monastère géorgien situé en territoire byzantin⁸¹.

Il en va de même pour la Mission des Apôtres, bien attestée au x^e siècle. Il serait inutile de l'évoquer dans ce contexte si elle ne permettait pas de poser le problème de la relation entre la Nouvelle Église de Tokalı et le Pigeonnier de Çavuşin. Sur la voûte principale des deux églises, cette scène et l'Ascension sont étroitement rapprochées au point que des apôtres appartenant à l'Ascension tendent à se confondre avec le groupe des disciples recevant la Mission. La disposition de ces deux images est tellement inhabituelle et proche qu'il est difficile de supposer une coïncidence. Déjà Guillaume de Jerphanion était allé dans ce sens, même si une partie de son argumentation est dépassée⁸². On a certes tendance à admettre, parfois trop facilement, qu'une œuvre de moins bonne qualité a copié une œuvre exceptionnelle ou s'en est inspirée plutôt que le contraire. Mais cette conclusion est ici renforcée par la disposition même des scènes dans les deux églises. La composition de Tokalı 2 répond à l'aménagement de l'architecture et y est parfaitement adaptée. Les deux scènes sont encadrées par des arcs doubleaux qui les séparent des scènes peintes de part et d'autre. Leur orientation épouse le parcours dans l'église : l'Ascension est disposée de manière à être facilement vue par ceux qui entrent, la Mission des Apôtres par ceux qui sortent. À Çavuşin toutefois, la voûte en berceau qui précède l'abside n'est pas transversale comme à Tokalı 2, mais dans l'axe de l'église (fig. 3) ; la moitié occidentale est occupée par des scènes de la vie du Christ sur deux registres de chaque côté. Sans aucune séparation architecturale, ces scènes sont contiguës à l'ensemble formé par l'Ascension et la Mission à l'est. Le Christ de l'Ascension, représenté dans l'axe de la voûte, domine les apôtres de l'Ascension comme la scène de la Mission, toutes ces figures étant placées perpendiculairement à l'axe de la voûte. Cela en fait une composition moins homogène et moins claire qu'à Tokalı 2 où les deux scènes se lisent de manière beaucoup plus distincte, malgré les apôtres reportés du côté de la Mission⁸³.

81. LAFONTAIRE-DOSOGNE, *Compte rendu* (cité n. 80), p. 156. Cette datation et cette origine avaient déjà été proposées par V. LAZAREV, *Storia della pittura bizantina*, Turin 1967, p. 169 et p. 183, n. 139. La fête était connue : H. R. DROBNER, *Wurzeln und Verbreitung des Mesopotemecoste-Festes in der Alten Kirche*, *RivAC* 70, 1994, p. 203-245 ; voir aussi un canon d'André de Crète (WALTER, *Mid-Pentecost*, [cité n. 77], p. 231, qui renvoie à PG 97, col. 1432) et, au x^e siècle, le Typikon de la Grande Église (J. MATEOS, *Le Typikon de la Grande Église. Ms. Sainte Croix n° 40, x^e siècle*, 2 vol. [OCA 165-166], Rome 1962-1963, t. 2, p. 120-121).

82. JERPHANION, *Toqale Kilisse* (cité n. 2), p. 236-254, ici p. 246-253 ; il reprend ses arguments de manière plus rapide dans *Nouvelle province* (cité n. 2), 1. 2, p. 544-548, en particulier, pour les scènes en question, p. 546-547.

83. Voir l'argumentation plus détaillée de CORMACK, *Byzantine Cappadocia* (cité n. 9), p. 19-36, ici, p. 30-31 (repris dans ID., *The Byzantine Eye: Studies in Art and Patronage*, Londres 1989, n° VI). ANDALORO, *Commitenti dichiarati* (cité n. 9), p. 139-158, ici p. 151-153, arrive à la même conclusion, qui était déjà celle de Jerphanion.



Fig. 3 – Ascension et Mission des Apôtres, Çavuşin, « Pigeonnier »
(photo : M. Studer-Karlen)

C'est un argument fort pour considérer que la Nouvelle Église de Tokalı est antérieure au Pigeonnier de Çavuşin qui, lui, est bien daté du règne de Nicéphore Phocas.

Même si on imaginait la situation inverse, le peintre de Tokalı 2 s'inspirant de la composition de Çavuşin, cela ne saurait être que de peu postérieur au décor du Pigeonnier. On pourrait ajouter que l'on ignore la renommée ultérieure de l'église de Çavuşin. Il est peu probable que ses peintures aient servi de source trois siècles plus tard.

Enfin, la Vierge de Tendresse, peinte dans une niche, entre l'abside centrale et l'abside nord, souvent discutée, est à évoquer⁸⁴ (fig. 4). Vêtue d'un *maphorion* bleu-violet bordé d'or, elle est représentée à mi-corps, la tête presque de face, à peine inclinée. Elle tient l'Enfant devant elle, saisissant ses genoux et effleurant sa tête affectueusement appuyée contre son visage. Le geste de tendresse de l'Enfant souligne la réalité de sa nature humaine. La Vierge a un visage fin et expressif avec des yeux en forme d'amandes. Son regard profond est marqué par l'ombre foncée des paupières. Cette image a été jugée impossible au x^e siècle⁸⁵.

84. Pour cette image, N. THIERRY, La Vierge de tendresse à l'époque macédonienne, *Zograf* 10, 1979, p. 59-70.

85. WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 114-117, 220-222.



Fig. 4 – Théotokos Élécousa, Göreme, Tokalı, Nouvelle Église
(photo : C. Jolivet-Lévy)

On peut pourtant citer deux exemples plus anciens de cette iconographie, une peinture, datée du milieu du VII^e siècle, de Santa Maria Antiqua et un ivoire copte conservé dans une collection privée à Baltimore⁸⁶. Il est peut-être prudent de ne pas tenir compte de la peinture romaine, très mal conservée⁸⁷. En revanche, l'ivoire de Baltimore partage quelques traits avec la peinture de Tokalı 2 : la position des mains de la Vierge est proche, la main droite soutenant l'Enfant, la main gauche posée sur son épaule. On remarquera d'ailleurs qu'à Tokalı, l'Enfant est à peine soutenu. Les visages de l'Enfant et de sa mère sont étroitement serrés l'un contre l'autre. Le style est bien différent et l'ivoire se distingue par la raideur des postures très éloignée de Tokalı 2. Quant à la date de l'ivoire, les propositions vont

86. *Ibid.*, p. 114.

87. J. NORDHAGEN, La piú antica Eleousa conosciuta, *Bollettino d'arte* 47, 1962, p. 351-353. Le dessin proposé par l'auteur, p. 352, fig. 2, n'est pas sans poser problème.



Fig. 5 – Théotokos Élèousa, Soğanlı, Sainte-Barbe
(photo : M. Studer-Karlen)

du VI^e au X^e siècle⁸⁸ ; la date du VI^e siècle paraît la plus vraisemblable mais, en tout état de cause, il ne peut pas être postérieur à la peinture de Tokali. Par ailleurs, ce type se retrouve en Cappadoce relativement peu de temps après la date possible de cette dernière. L'exemple le plus proche chronologiquement est celui de Sainte-Barbe de Soğanlı, daté de 1006 ou de 1021 (fig. 5)⁸⁹. L'image est mal conservée ; d'après la description de Nicole Thierry, la position des mains de l'Enfant semble être la même qu'à Tokali, mais ici la Vierge le soutient de sa main gauche sans poser sa main sur l'épaule de l'Enfant. La position des mains de la Vierge à Tokali paraît tout à fait inhabituelle. Dans les rares exemples où l'Enfant, placé devant l'épaule gauche de la Vierge, est retenu à l'épaule par la main gauche de la Vierge,

88. *Ibid.*, p. 352, avec des références antérieures ; W. F. VOLBACH, *Elfenbeinarbeiten der Spätantike und des frühen Mittelalters*, Mayence 1976³, n° 254, p. 144 et fig. 112, qui le date des VIII^e-IX^e siècles, en le rapprochant d'une Vierge conservée à Milan, à l'iconographie différente, mais stylistiquement très proche (*ibid.*, p. 105, n° 253 et fig. 51) ; K. WESSEL, Die älteste Darstellung der Maria Eleousa, dans *Atti del VI Congresso internazionale di archeologia cristiana, Ravenna 1962* (Studi di Antichità cristiana 26), Cité du Vatican, 1965, p. 207-213, place cet ivoire au VI^e siècle. Voir aussi *Early Christian and Byzantine Art*, cat. exp., éd. D. Miner, Baltimore 1947, n° 160, p. 50 et pl. 20.

89. THIERRY, Vierge de tendresse (cité n. 84), p. 59-60.

la droite le soutient fermement⁹⁰. La proximité chronologique avec Soğanlı rend inutile de multiplier encore une fois les exemples cappadociens postérieurs⁹¹. Les comparaisons qui viennent d'être proposées et les particularités de l'image de Tokalı 2 montrent qu'une date au X^e siècle est possible. Les rapprochements proposés par Wiemer-Enis avec des images des XII^e-XIII^e siècles où la Vierge reste pratiquement droite et où l'Enfant se tient debout, images qui seraient à l'origine de celle de Tokalı, ne sont pas convaincants.

La qualité esthétique de cette image soulève la question du style qui doit aussi donner des indications importantes. La comparaison, proposée encore une fois par Wiemer-Enis, avec la Vierge de l'Annonciation de Mileševo, fondé par Vladislav, fils de Stefan Nemanja, sans doute quelques années avant son accession au trône en 1234, ne manque pas de surprendre⁹². Même si les deux figures ont un nez droit et une petite bouche, la construction des deux visages est très différente : le visage de la Vierge de Tokalı 2 est élégant, fin et un peu allongé, celui de la Vierge de Mileševo est un peu plus arrondi. Les yeux en amande, l'ombre accentuée sous les sourcils sont aussi très différents. Mais ce sont surtout les moyens pour rendre le modelé du visage qui se distinguent clairement : à Tokalı 2, les ombres sur un côté du visage sont obtenues par une nuance plus sombre de la couleur, tandis qu'une dégradation fine du coloris donne son volume au visage. À Mileševo, au contraire, le volume est obtenu par des moyens caractéristiques de la peinture du XIII^e siècle, des ombres marquées par des nuances de vert, des pommettes soulignées par l'emploi d'un rouge clair, procédés complètement absents à Tokalı. Les drapés, rendus par des lignes foncées, marquent une forte différence par rapport au visage fin de la Vierge et en accentuent la finesse et l'élégance, mais ne se retrouvent pas sous la même forme à Mileševo⁹³. Les proportions des figures et la plasticité des carnations dans les peintures de la Nouvelle Église renvoient à des exemples des manuscrits et des ivoires du X^e siècle. Le style fin, l'attitude dynamique des personnages, l'harmonie des couleurs et, dans les draperies, les faisceaux de longs plis parallèles ne trouvent d'équivalents que dans les miniatures du X^e siècle⁹⁴. De nombreuses études ont signalé cette proximité sans toujours entrer dans les détails⁹⁵. Il faut surtout mentionner le traitement des visages et celui des drapés.

90. Voir par exemple la notice d'Y. D. Varalis sur une icône des environs de 1300, conservée à Athènes, dans *Mother of God. Perceptions of the Virgin in Byzantine Art*, éd. M. Vassilaki, Milan 2000, n° 79, p. 476-477.

91. THIERRY, Vierge de Tendresse (cité n. 84), p. 61-65.

92. WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 117, 220-221, 235. Pour une approche différente des peintures de Mileševo, D. NAGORNI, *Bemerkungen zum Stil und zu den Meistern der Wandmalerei in der Klosterkirche Mileševo*, *JÖB* 32, 1982, p. 159-169.

93. Le rapprochement, également proposé par WIEMER-ENIS, *Neue Tokalı* (cité n. 5), p. 221 et n. 167, avec une icône en mosaïque du Musée byzantin d'Athènes, ne s'impose pas davantage, ni du point de vue stylistique, ni du point de vue iconographique. Elle est datée vers 1300 par O. DEMUS, *Die byzantinischen Mosaikikonen. 1, Die grossformatigen Ikonen*, Vienne 1991, p. 15-18.

94. JOLIVET-LÉVY, *Décor peint de Tokalı Kilise* (cité n. 8), p. 72 ; THIERRY, *De la datation* (cité n. 7), p. 442.



Fig. 6 – Anastasis, Saint-Petersbourg, Russian National Library, gr. 21 (lectionnaire de Trébizonde)
(d'après ZAKHAROVA, Le lectionnaire de Trébizonde, fig. 2)

95. JERPHANION, Toqale Kilissé (cité n. 2), p. 225-236; CORMACK, Byzantine Cappadocia (cité n. 9), p. 19-36; WHARTON EPSTEIN, *Tokali Kilise* (cité n. 9), p. 39-44; WIEMER-ENIS, *Neue Tokali* (cité n. 5), p. 175-223; THIERRY, De la datation (cité n. 7), p. 442-444; ANDALORO, *Committenti dichiarati* (cité n. 9), p. 153; A. ZAKHAROVA, The Trebizond Lectionary (cod. gr. 21 and 21a) in Russian National Library, Saint Petersburg and Byzantine Art after the Macedonian Renaissance, *DChAE* 29, 2008, p. 59-68.



Fig. 7 – Rois des Nations, Göreme, Tokalı, Nouvelle Église
(d'après JOLIVET-LÉVY, *La Cappadoce médiévale*, photo : C. Sauvageot)

Pour les visages, on peut reprendre les caractéristiques déjà données pour celui de la Vierge évoquée ci-dessus et dont les moyens stylistiques sont très différents de ceux du XIII^e siècle. Les exemples les plus précis ont été donnés par Anna Zakharova qui compare en particulier les rois représentés dans l'Anastasis du lectionnaire de Trébizonde avec le plus âgé des mages de Tokalı (fig. 6)⁹⁶. Il serait encore plus légitime de les comparer aux rois des nations représentés dans la Pentecôte de Tokalı (fig. 7). On retrouve le même type de construction de visage et les mêmes carnations dans la figure de David entre la Sagesse et la Prophétie du Psautier de Paris, davantage encore pour le visage d'Ézéchiass malade dans le même manuscrit⁹⁷. Pour la physionomie, on peut encore évoquer Abgar, tel qu'il est représenté sur l'icône du

96. Bibliothèque nationale de Russie à Saint-Petersbourg, gr. 21, fol. 1v : ZAKHAROVA, *The Trebizond Lectionary* (cité n. 95), p. 61.

97. Paris, BnF gr. 139, fol. 7v et 446v.



Fig. 8 – Un ange pousse les damnés vers l'Enfer, Mileševo, église du monastère
(photo : M. Studer-Karlen)

Mandyliion de Sainte-Catherine, attribuée aussi au x^e siècle⁹⁸. Le fin dégradé des nuances pour le modelé du visage et l'utilisation du blanc pour marquer les lumières se distinguent des procédés utilisés au $xiii^e$ siècle pour donner du volume aux visages et rendent ces visages très différents.

Un contraste analogue se constate entre la construction des corps et les drapés du x^e et ceux du $xiii^e$ siècle. À Tokali 2, les proportions sont légèrement allongées, les corps marqués par les vêtements, au volume discrètement obtenu par des plis fins et un léger dégradé de nuances, souligné par des lignes sombres. Au $xiii^e$ siècle, les figures ont des volumes plus sensibles, les corps sont plus athlétiques. L'ange qui, dans l'exonarthex de Mileševo, conduit les prêtres damnés vers l'enfer en est un exemple (fig. 8). On peut aussi citer, dans la même

98. Pour cette icône (B 58), voir K. WEITZMANN, *The Monastery of Saint Catherine at Mount Sinai. The Icons*, Princeton 1976, p. 94-98 et fig. 34; on peut aussi rapprocher la physionomie des quatre rois du monde de la typologie des portraits de Constantin VII Porphyrogénète (913-945), établie à cette occasion par Weitzmann. Pour un rapprochement avec le costume impérial du x^e siècle: PARANI, *The Romanos Ivory* (cité n. 9), p. 15-28.

veine, l'ange de l'Annonciation de Sopoćani. La ligne de contour noir des figures de Tokali n'est plus visible à Mileševo ou à Sopoćani. En mettant côte à côte ces images du XIII^e siècle et celles de Tokali, il ne semble vraiment pas possible de situer ces dernières au XIII^e siècle.

Dans les pages précédentes, nous avons essayé de montrer, en reprenant et en précisant des arguments souvent déjà avancés, qu'il n'était plus guère possible de dater ces peintures du XIII^e siècle. Les difficultés iconographiques, plus ou moins importantes, pour une date du x^e siècle, n'empêchent pas cette datation. D'un point de vue stylistique, le rapprochement avec des miniatures du x^e siècle et la confrontation de ces peintures avec d'autres du milieu du XIII^e siècle montrent que cette dernière date ne peut pas être gardée.

Pour compléter cette démonstration, il convient encore d'aborder la question des donateurs. Nous évoquons ce point maintenant, car un des principaux arguments avancés pour les identifier, la présence dans les inscriptions de trois prénoms, fréquents dans la famille des Phocas, ne peut être utilisé que si l'on s'est assuré d'une datation au x^e siècle⁹⁹. Pour ne reprendre que deux arguments contradictoires, disons qu'il paraît étonnant que des personnages de cette importance utilisent simplement leurs prénoms sans aucune indication de titre ou de dignité. Ceci amènerait plutôt à écarter les Phocas comme fondateurs. Réciproquement, l'utilisation du lapis-lazuli pour le fond bleu, de feuilles d'or pour certains nimbes et la qualité même des peintures fait bien penser à l'intervention de donateurs d'un rang élevé. Il nous semble qu'une réponse tout à fait claire ne pourra être donnée qu'à travers une réflexion plus systématique sur les inscriptions, sur les formules utilisées, en les comparant à d'autres inscriptions de donateurs.

99. Pour cette interprétation, souvent reprise par de nombreux auteurs, N. THIERRY, La peinture de Cappadoce au x^e siècle. Recherches sur les commanditaires de la Nouvelle Église de Tokali et autres monuments, dans *Constantin VII Porphyrogenetus and His Age*, Athènes 1989, p. 217-246; WHARTON EPSTEIN, *Tokali Kilise* (cité n. 9), p. 33-39, accepte la date du x^e siècle, mais pas l'identification avec les Phocas. La discussion est reprise en dernier lieu par ANDALORO, *Committenti dichiarati* (cité n. 9), qui, pour sa part, accepte la datation et l'attribution du décor aux Phocas.

TABLE DES MATIÈRES

Préface	V
<i>Tabula gratulatoria</i>	IX
Liste des travaux de Catherine Jolivet-Lévy	XI
Abréviations	XIX
Saška BOGEVSKA-CAPUANO, Les images acheiropoïètes du sanctuaire de l'église de la Naissance de la Vierge à Mali Grad (Albanie)	1
Sulamith BRODBECK, Soixante saintes femmes dans le narthex de Sainte-Sophie d'Ohrid (XI ^e siècle). Un programme hagiographique exceptionnel	13
Jean-Pierre CAILLET et Fabienne JOUBERT, Monuments funéraires byzantins des XIII ^e -XIV ^e siècles : des modèles francs ?	39
Florence CALAMENT et Héléna ROCHARD, Les peintres à l'œuvre à Baouît : témoignages épigraphiques et picturaux	49
John COTSONIS, "What shall we call you, O holy ones?" (<i>Martyrikon automelon</i> , <i>plagal</i> 4 th): Images of Saints and Their Invocations on Byzantine Lead Seals as a Means of Investigating Personal Piety (6 th -12 th Centuries)	69
Anthony CUTLER and Philipp NIEWÖHNER, Towards a History of Byzantine Ivory Carving from the Late 6 th to the Late 9 th Century	89
Jeanne DEVOGE, La représentation de l'amitié dans les Livres de Job byzantins illustrés	109
Jannic DURAND, Les reliques du reliquaire de Jaucourt	127
Marina FALLA CASTELFRANCHI, Il programma iconografico della cripta della chiesa di Santa Lucia a Brindisi	145
Sharon E. J. GERSTEL, Crossing Borders: The Ornamental Decoration of St. Nicholas at Phountoukli at Rhodes	155
Élodie GUILHEM, Un saint inattendu dans le <i>diakonikon</i> de l'église Santa Maria Assunta de Torcello : saint Martin, Père de l'Église latine ?	171

Lydie HADERMANN-MISGUICH, Résonances byzantines dans la peinture flamande du XV ^e siècle	189
Nada HÉLOU, Une école byzantine de peinture active aux XII ^e et XIII ^e siècles au Liban. Étude stylistique	207
Nina İAMANIDZÉ, L'arc triomphal et son décor dans les églises médiévales de la Géorgie : quelques exemples de Svanet'i	225
Mat IMMERZEEL, Men in White: A Medieval Description of a Wall Painting in Deir al-Khandaq, Egypt	241
Ivana JEVTIĆ, « Pierres vivantes ». Sur la représentation des idoles dans la peinture paléologue	255
Maria KAMBOURI-VAMVOUKOU, La Lutte de Jacob avec l'ange. Interprétations et reflets dans l'art byzantin	277
Georges KIOURTZIAN, Les inscriptions grecques de Nagyszentmiklós	291
Chryssavgi KOUTSIKOU, Une icône- <i>vitaie</i> inédite de saint Christophore. Remarques sur les choix iconographiques d'un peintre crétois du XVII ^e siècle	307
Irène LEONTAKIANAKOU, La Vierge allaitant. Icônes crétoises de la <i>Galaktotrophousa</i> (XV ^e -XVII ^e siècle) et <i>Madonna dell'Umiltà</i>	325
Aspasie LOUVI-KIZI, Modes de construction occidentaux dans le Péloponnèse après la conquête franque	343
Thomas F. MATHEWS, The Showing of the Gospel in the Divine Liturgy	359
Sophie MÉTIVIER, Le monastère du Sauveur de Bathys Rhyax. Remarques sur l'élaboration du Synaxaire de Constantinople	369
Robert OUSTERHOUT, The <i>Acheiropoietos</i> That Wasn't There	385
Valentino PACE, Santa Marina a Muro Leccese. Una questione di metodo e una riflessione sulla pittura « bizantina » in Puglia	397
Simone PIAZZA, Trois figures du Christ au milieu de la Communion des Apôtres : nouvelles considérations autour du cas de Cimitile (XI ^e siècle)	415
Brigitte PITARAKIS, Bras de lumière sur le <i>templon</i> médiéval (XI ^e -XIII ^e siècle) : un dispositif en bronze inédit au Musée archéologique d'Edirne	435

Chryssa RANOUTSAKI, Cretan Hagiography: Notes on St. Eustathios	453
Ioanna RAPTI, Art chrétien en Anatolie turque au XIII ^e siècle : les évangiles rouges de Chicago (University Library, Goodspeed 949)	473
Nikolaos D. SIOMKOS, Un cycle hagiographique inédit de saint Jean le Théologien sur une icône bilatérale de Kastoria	499
Zaza SKHIRTLADZE, Illuminated Liturgical Scrolls in Late Medieval Georgia: The Gelati <i>Eilitarion</i>	515
Engelina SMIRNOVA, Illuminations of Bible Odes in the Simonov Psalter of Novgorod, Moscow, State Historical Museum, Chlud. 3, and the Byzantine Tradition	537
Jean-Pierre SODINI, Une boucle de fermoir dans une tombe de la cathédrale de Xanthos	555
Jean-Michel SPIESER et Manuela STUDER-KARLEN, Remarques sur la datation de l'église de Tokalı 2	573
Anghéliki STAVROPOULOU, Catherine, sage et sainte : les débuts de son iconographie en France	595
Antonis TSAKALOS, Culte et architecture en Cappadoce chrétienne à travers les siècles d'après les monuments et la tradition orale	615
Tolga B. UYAR, Un monument peu connu de Cappadoce : l'église de Gökçetoprak	629
Catherine VANDERHEYDE, Les inscriptions du moine Grégoire et le décor en marbre du <i>katholikon</i> du monastère d'Hosios Loukas	647
Ioannis VITALIOTIS, Onuphre le Chypriote, peintre post-byzantin en Albanie (vers 1591-1625) : une esquisse de son activité artistique à travers le corpus de son œuvre	667
Maria XENAKI, Découvertes épigraphiques dans la vallée de Peristremma en Cappadoce	693
Élisabeth YOTA, Le tétraévangile Kiev A 25 : réflexions sur son décor et sur la figure du donateur	707
Maria ZOUBOULI, « Peins la faucille sur le mur ». Vision, exégèse et image	725

