

## De l'aniconisme en Cappadoce : quelques réflexions à la lumière de découvertes récentes

*Catherine Jolivet-Lévy*

Au même titre que Naxos, la Cappadoce est connue pour conserver un certain nombre de décorations qualifiées d'« aniconiques », dont ni la date ni l'interprétation ne font l'unanimité<sup>1</sup>. Sous cette appellation on regroupe des types de décors non-figuratifs bien différents, n'ayant en commun que l'absence de figures humaines et le rôle souvent prépondérant joué par l'image de la croix. Il ne s'agit donc pas d'un corpus homogène, qui serait caractéristique d'une période précise, mais d'une tradition décorative dont on a des témoignages s'échelonnant du VI<sup>e</sup> au XI<sup>e</sup> (voire au XIII<sup>e</sup>) siècle. Dans une première partie, j'illustrerai cette palette variée de décors non-figuratifs par quelques exemples. Je présenterai ensuite, dans une deuxième partie, deux églises d'Uçhisar récemment découvertes, dont les peintures sont représentatives de la catégorie la plus intéressante de ce type de décors : ceux qui sont étendus à l'ensemble de l'édifice, réalisés sur enduit (et pas seulement au trait directement sur le rocher) et polychromes, associant compositions ornementales et images de la croix. Enfin, revenant dans une troisième partie sur les problèmes suscités par ce type de décors, je suggérerai quelques pistes d'interprétation.

### l'ANICONISME EN CAPPADOCE : UNE PALETTE VARIÉE DE DÉCORS

Un premier groupe de décors, consistant principalement dans le motif répété de la croix, sculptée ou peinte, complété de motifs géométriques ou végétaux simples, relève d'une tradition d'aniconisme assez largement répandue dans le monde byzantin à l'époque paléochrétienne. L'église n° 4 de Zelve<sup>2</sup> en est un bon exemple, qui associe sculptures (grande croix au plafond de la nef, disques en méplat destinés à accueillir des croix peintes le long des parois) et peintures.

<sup>1</sup> Pour une approche générale du problème des décorations aniconiques, voir BRUBAKER 2004, pp. 573-589 et BRUBAKER 2001, pp. 4-5 (Robert Ousterhout), pp. 24-28 (Leslie Brubaker)

<sup>2</sup> Sur le site de Zelve, dont on ignore le toponyme ancien : HILD/RESTLE 1981, pp. 307-308. Sur Zelve n° 4 : THIERRY 1994, pp. 349-358 ; JOLIVET-LÉVY 1991, pp. 5-7 ; LEMAIGRE DEMESNIL 2010, pp. 24-27.

Au-dessus de l'arc absidal est peinte une croix de Malte en médaillon entre deux poissons<sup>3</sup>, tandis que sur les parois latérales de la nef, des croix sous arcatures sont surmontées de croix de Malte (sur les disques saillants), séparées par des arbres stylisés (Fig. 1, 2). D'autres églises, sur le site de Zelve, témoignent par leur décor de la vénération portée à la croix<sup>4</sup> et celle-ci a été mise en relation avec la présence d'une relique vénérée conservée dans l'église n° 4, dont l'abside conserve un aménagement susceptible d'avoir accueilli une croix reliquaie. Au même groupe, on peut rattacher aussi plusieurs décors sculptés des environs : la première phase de Haçlı kilise (« l'église à la croix » de Kızılcukur)<sup>5</sup>, celle de l'église dite aux trois croix de Güllüdere<sup>6</sup> ou encore Saint-Serge de Matianè<sup>7</sup>, ces deux dernières attribuables à un même atelier et au VI<sup>e</sup> siècle. Dans ces monuments, le décor, dominé par l'image de la croix, se concentre dans l'abside et au plafond de la nef.

La préférence pour une décoration non-figurative, qui caractérise ces églises, doit-elle être interprétée comme la manifestation d'une réticence, voire d'une hostilité à l'égard des images ? Il est difficile de l'affirmer, comme il est impossible de savoir si les courants hérétiques et sectaires qui ont fleuri en Cappadoce ont favorisé ce parti pris décoratif. On sait que dans les régions de forte implantation des monophysites, comme la Syrie du Nord et la Mésopotamie, aucun décor figuratif monumental n'a pu leur être associé (du moins jusqu'à l'époque de l'iconoclasme byzantin)<sup>8</sup> ; or, le monophysisme a été très vivant en Cappadoce au VI<sup>e</sup> siècle<sup>9</sup>. Si l'ignorance du contexte dans lequel les églises cappadociennes ont été fondées et décorées, la méconnaissance de leurs commanditaires et l'absence d'autres sources que les monuments eux-mêmes ne permettent pas, en l'état actuel de la recherche, d'étayer l'hypothèse monophysite, elles ne permettent pas non plus de l'exclure a priori. La dévotion à saint Serge, dont on sait qu'il fut très vénéré par les non-chalcédoniens de Syrie du Nord et de Mésopotamie, dont témoigne une église de Matianè, ou encore le plan à nef transversale, fréquent en Mésopotamie de Güllüdere n° 3<sup>10</sup>, attestent les liens étroits unissant à l'époque paléochrétienne la Cappadoce à la Syrie du Nord et à la Mésopotamie.

Dans quelques églises funéraires protobyzantines, le motif de la croix est répété de façon plus insistante, ce qui a conduit parfois à les attribuer à l'iconoclasme. Ainsi pour l'église n° 1

<sup>3</sup> D'où l'appellation locale : Balıklı kilise, « l'église aux poissons »

<sup>4</sup> En particulier Zelve n° 2 (THIERRY 1994, pp. 335-339) et Zelve n° 6 (*ibid.*, pp. 360-361), deux églises funéraires protobyzantines (VI<sup>e</sup>-VII<sup>e</sup> siècle) – la seconde attribuée par Nicole Thierry à l'époque iconoclaste.

<sup>5</sup> THIERRY 1994, pp. 245-254 ; LEMAIGRE DEMESNIL 2010, pp. 47-50.

<sup>6</sup> THIERRY 1983, pp. 117-133 ; LEMAIGRE DEMESNIL 2010, pp. 37-41. LAFONTAINE-DOSOGNE 1965, pp. 175-207, attribuait à l'époque iconoclaste le décor sculpté aniconique, dont la découverte de l'église Saint-Serge de Matianè (voir *infra* n. 7) a confirmé la datation au VI<sup>e</sup> siècle.

<sup>7</sup> JOLIVET-LÉVY/LEMAIGRE DEMESNIL 2005, pp. 67-84 ; LEMAIGRE DEMESNIL 2010, pp. 65-68.

<sup>8</sup> MUNDELL 1977, pp. 59-74 ; elle conclut : « It is still unclear whether non-figural decoration can be identified with the Monophysites, but there is definitely an overlap. »

<sup>9</sup> METIVIER 2005, pp. 230-243.

<sup>10</sup> Pour Saint-Serge de Matianè et Güllüdere n° 3 : *supra* notes 6 et 7.

de Zelve<sup>11</sup>, creusée dans un cap rocheux dont le sommet est occupé par une vaste nécropole<sup>12</sup>, église remarquable par la qualité de son excavation et la richesse de son décor sculpté. Dans l'abside, un médaillon contenant une croix de Malte, dans la conque, surmonte une série de croix (croix formées de carrés posés sur la pointe et croix latines sous arcades). Le plafond et les parois de la nef sont également tapissés de croix, de types divers, isolées ou regroupées en compositions des trois croix, sculptures qui sont rehaussées de peinture rouge et noire (Fig. 3). Cette omniprésence de la croix, à l'exclusion de tout autre sujet, avait conduit Guillaume Jerphanion à considérer ce décor comme iconoclaste, attribution acceptée par Nicole Thierry<sup>13</sup>. De fait, plusieurs particularités de cette église mises en évidence par Nicole Lemaigre Demesnil, telles la rareté des moulures, la technique d'exécution de la sculpture, la typologie de certaines croix, la distinguent des monuments du VI<sup>e</sup> siècle de la région, et plaident en faveur d'une datation postérieure. Mais ni l'aniconisme du décor, ni la vénération de la croix, ni la différenciation de ses images ne sont caractéristiques de la seule période iconoclaste et ce décor me semble surtout relever d'une tradition d'aniconisme, avec prédominance, voire exclusivité, de l'image de la croix, propre aux églises funéraires, la répétition du thème des trois croix, allusion au Golgotha, s'inscrivant bien dans ce contexte. Un autre exemple, hors de la région de Zelve, est celui de Yamanlı kilise, « l'église extraordinaire »<sup>14</sup>, près d'Avanos, qui présente également un riche décor – dans le porche, le naos et l'abside – de croix sculptées de types divers, associées à quelques motifs géométriques ; or, les caractéristiques de la sculpture suggèrent ici une datation haute, probablement le VI<sup>e</sup> siècle (Fig. 4).

Un deuxième groupe de décors aniconiques est constitué par des ensembles médiobyzantins « pauvres », exécutés au moyen de pigments bon marché (essentiellement l'ocre rouge), souvent directement sur le rocher, sans enduit ou sur un enduit posé juste pour accueillir un motif précis. Le répertoire des images est limité : la croix, des frises et ornements géométriques simples soulignant l'articulation de l'architecture, et, éventuellement, quelques rares motifs végétaux ou animaliers. On peut considérer cet aniconisme comme un expédient économique lié aux ressources modestes des commanditaires : il n'est pas propre à une période chronologique particulière et il apparaît souvent associé à des églises funéraires, qui sont, il est vrai, nombreuses. À titre d'exemple, j'ai retenu le décor d'une église inédite de la vallée de Peristrema, non loin de Belisırma. Elle fait partie d'un petit site funéraire, qui comporte au moins quatre églises et des salles contenant des tombes. La croix marque de son sceau l'accès au lieu de sacralité maximale : elle est peinte au-dessus de l'abside, sur les chancels et sur les piédroits (Fig. 5). Des frises géométriques simples soulignent la structure architecturale, une imitation de moellons appareillés décore la voûte de la nef, et une croix de Malte en médaillon, blanche sur fond rouge, au centre du tympan occidental de la nef, protège l'entrée dans l'église. Dans l'abside sont peintes trois lampes suspendues, dans la conque, au-dessus de grandes plantes arborescentes aux fleurs semblables à des soleils. Les

<sup>11</sup> JERPHANION 1925-1942, I, pp. 581-582 ; THIERRY 1994, pp. 325-328 ; LEMAIGRE DEMESNIL 2010, pp. 17-19.

<sup>12</sup> Aux nombreuses tombes creusées sur le plateau, s'en ajoutent d'autres situées à proximité immédiate de l'église, à l'est ; dans le naos n'est actuellement visible qu'une seule tombe.

<sup>13</sup> Pour la même raison, Nicole Thierry a proposé d'attribuer à l'époque iconoclaste les églises de Zelve n° 1a (THIERRY 1994, pp. 327-328) et n° 6 (*ibid.*, pp. 360-361), attributions qui suscitent les mêmes réserves. Nicole Lemaigre Demesnil propose pour Zelve n° 6 le VII<sup>e</sup> siècle (LEMAIGRE DEMESNIL 2010, p. 29).

<sup>14</sup> THIERRY 1987/A, pp. 36-39 ; THIERRY 2002, pp. 102-103, fiche 9 ; LEMAIGRE DEMESNIL 2010, pp. 7-10.

luminaires représentés dans l'abside, la typologie et le décor des croix, les grandes plantes arborescentes, le répertoire des frises géométriques se retrouvent à peu près identiques dans une église de Yaprakhisar, Davullu kilise, que Nicole Thierry considère comme iconoclaste<sup>15</sup>. Les deux monuments, dont l'architecture est également très comparable, sont l'œuvre d'un même « atelier », responsable aussi bien de l'excavation que du décor peint<sup>16</sup>. La datation de ces églises modestes est difficile à établir avec précision, mais les rapprochements possibles avec d'autres monuments des environs plaident en faveur du X<sup>e</sup>-XI<sup>e</sup> siècle<sup>17</sup>.

À cette catégorie de décors « pauvres », on peut rattacher plusieurs églises du XI<sup>e</sup> siècle, dont les peintures, exécutées au trait rouge directement sur le rocher, peuvent couvrir toute l'église, mais présentent un caractère populaire, associant des croix, des décors géométriques et des images – en particulier d'animaux – qui étaient probablement dotées de qualités apotropaïques ou magiques. Des panneaux figurés, sur enduit, peuvent venir compléter, ou non, le décor. À titre d'exemples, j'ai retenu deux églises de Göreme. La première<sup>18</sup> est à nef transversale, à plafond, précédée d'un narthex funéraire voûté en berceau<sup>19</sup>. La partie orientale s'est effondrée à l'exception du départ d'une abside du côté nord. Le décor peint à l'ocre rouge consiste en imitation d'appareil, frises géométriques simples, « soleils », plantes stylisées et nombreuses croix au dessin fantaisiste, une grande croix latine sur fond de damiers ornant le plafond de la nef (Fig. 6, 7). Des fragments d'un mince enduit peint subsistent en de nombreux endroits, attestant l'existence d'un décor probablement figuré, qui a dû recouvrir partiellement les peintures non-figuratives ; dans le narthex est encore visible, dans l'arcature aveugle sud-ouest, l'image d'un saint, peinte sur un simple badigeon. Mais le meilleur exemple de cette catégorie de décors non-figuratifs est celui de l'église Sainte-Barbe, à Göreme<sup>20</sup>, souvent reproduit, et parfois attribué à l'époque iconoclaste, alors que l'architecture de l'église, comme le contexte dans lequel elle s'inscrit, permettent de le dater au XI<sup>e</sup> siècle (Fig. 8). Il associe imitation d'appareil dans les voûtes, frises soulignant les articulations de l'architecture, nombreuses croix de types divers, isolées ou regroupées, ainsi que des motifs ayant probablement une valeur apotropaïque<sup>21</sup> ; un petit nombre d'icônes – le Christ trônant dans l'abside et quelques saints (cavaliers et en pied) – fut ensuite ajouté.

<sup>15</sup> THIERRY 1976, pp. 82-88, THIERRY 1998, p. 669 et, en dernier lieu, THIERRY 2002, pp. 135-136 ; l'attribution iconoclaste se fonde principalement sur la représentation, dans la voûte de la nef, d'un cerf et d'un lion, qui est interprétée comme une forme cryptique de la chasse d'Eustathe.

<sup>16</sup> On retrouve également la même technique qu'à Davullu kilise : les croix de l'église inédite sont exécutées sur un badigeon de chaux posé préalablement sur le rocher à l'emplacement du motif.

<sup>17</sup> Trois lampes allumées sont représentées dans la voûte de l'abside du *pareclèsion* funéraire de Direkli kilise (976-1025) : THIERRY 1963, p. 184, pl. 83, b. Non loin de Davullu kilise, des décors pauvres de même type sont conservés dans des églises où se trouvent des épitaphes datées du début du XI<sup>e</sup> siècle : THIERRY 1975, p. 106.

<sup>18</sup> Cette église est parfois reproduite dans les guides ou ouvrages généraux sur la Cappadoce, mais elle n'a pas fait l'objet d'une publication scientifique ; nous lui avons attribué le n° 32d dans la réédition mise à jour de l'ouvrage de Jerphanion, que nous préparons.

<sup>19</sup> Un *arcosolium*, à l'extrémité sud, abrite deux tombes ; six autres sont creusées dans le sol ; une septième, postérieure, est installée le long du mur nord.

<sup>20</sup> JERPHANION 1925-1942, I ; THIERRY 1987/B, pp. 56-58 ; THIERRY 2002, p. 198.

<sup>21</sup> Face à l'entrée, un coq est représenté au-dessus d'un animal difficilement identifiable (tortue ?), figuré entre deux croix, et près duquel se trouve l'inscription lue par le P. J. Darrouzès : « Descends mon Père que j'attrape ton âme ».

Certains de ces décors de croix, de frises et de motifs linéaires peints directement sur le rocher, étaient en effet destinés à être temporaires et recouverts ensuite ou complétés, si les moyens des donateurs le permettaient, par des images figuratives. La chute des peintures sur rocher révèle souvent l'existence de ce premier décor, et ce, même dans les monuments les plus riches de la région, comme Tokalı kilise 2, la Nouvelle église (milieu X<sup>e</sup> siècle), à Göreme (Fig. 9), fondation prestigieuse sans doute due à l'intervention des Phocas, ou comme encore les « églises à colonnes » de Göreme (XI<sup>e</sup> siècle) par exemple<sup>22</sup>. Il est évident qu'il ne s'agit pas dans ce cas d'un décor reflétant les possibilités économiques limitées des fondateurs, mais bien plutôt d'une décoration, souvent conçue comme provisoire, qui devait être réalisée par les créateurs du monument eux-mêmes : les croix, multipliées aux emplacements stratégiques de l'édifice avaient probablement mission de le protéger et de le sacrifier avant qu'il ne reçoive sa parure définitive d'images figuratives.

Enfin, une dernière catégorie de décors non-figuratifs, qui sont pour nous les plus intéressants, est constitué par un groupe relativement homogène de peintures, à la fois ornementales et symboliques, qui sont étendues à l'ensemble de l'église, réalisées sur enduit et polychromes. Les églises sont simples, généralement à nef unique et de dimensions modestes, mais le soin apporté à l'exécution des peintures et la variété du répertoire ornemental interdisent de considérer ces décors non-figuratifs comme une « solution de facilité », trahissant les moyens limités des fondateurs. Malgré la fréquente dégradation des peintures, on est encore souvent en mesure d'apprécier le rythme des compositions, l'harmonie des formes et le raffinement des couleurs, qui témoignent des capacités de leurs créateurs. Le décor ornemental, qui soulignait l'architecture, participant à la structuration de l'espace ecclésial, inscrivait ainsi les fidèles dans un environnement coloré attractif, manifestant la beauté de la « maison du Seigneur », tout en mettant en valeur l'image de la croix, signe du salut : fonction ornementale et fonction symbolique sont ici étroitement conjointes. Ce groupe de décors est localisé principalement au voisinage de l'antique Matianè (Avçılar, l'actuel village de Göreme) et sa datation, à l'intérieur d'une fourchette VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle, est toujours discutée<sup>23</sup>. À titre d'exemple, je renvoie à l'analyse, par Maria Xenaki, dans ce même volume, de l'un des plus beaux décors de ce groupe, celui de l'église de Karşibekak. Les églises récemment découvertes près du village d'Uçhisar relèvent de cette catégorie.

Hagios Basilios (Fig. 10), près de Mustafapaşaköy (Sinassos)<sup>24</sup>, occupe une place à part et l'attribution de ses peintures à l'époque iconoclaste, proposée d'abord par Henri Grégoire et acceptée par Gabriel Millet, Guillaume de Jerphanion, Nicole Thierry et Jacqueline Lafontaine Dosogne, a été contestée<sup>25</sup>. Ce décor, que je place aujourd'hui dans la seconde

<sup>22</sup> ERSTEIN 1986 ; pour une bibliographie des « églises à colonnes » de Göreme : THIERRY 2002, fiche 42.

<sup>23</sup> Il est à noter qu'à ce groupe appartiennent aussi des églises dans lesquelles quelques images figuratives ajoutent aux compositions ornementales et aux croix (voir *infra*). THIERRY 1975, pp. 444-479, les attribue au Haut Moyen Âge (VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle). Les motifs ornementaux de la fin de l'Antiquité et de l'époque justinienne ayant continué à être reproduits au moins jusqu'au IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle, d'autres critères de datation doivent être recherchés prenant en compte l'architecture, la technique de la peinture ou encore l'épigraphie.

<sup>24</sup> JERPHANION 1925-1942, II, pp. 105-111, 413 ; JOLIVET-LÉVY 1991, pp. 184-186 ; LEMAIGRE DEMESNIL 2010, pp. 113-114.

<sup>25</sup> Partisans d'une attribution iconoclaste : GRÉGOIRE 1909, pp. 91-92 (sous l'appellation Timios Stavros) ;

moitié du IX<sup>e</sup> siècle, témoigne en tout cas de la préférence des commanditaires et des peintres pour une tradition non-figurative, qui était bien implantée dans la région. Mais en même temps la représentation en bonne place, encadrant l'abside, de deux saints évêques prouve que les images figuratives n'étaient pas rejetées ; par ailleurs, ne peut être exclu, au sein des églises parées de champs ornementaux et de croix, l'usage d'icônes mobiles vénérées par les fidèles. Le choix d'un décor monumental non-figuratif a peut-être plus à faire, dans ce cas comme dans d'autres, avec la tradition, la disponibilité des peintres et / ou les moyens de commanditaires, qu'avec l'affirmation d'une doctrine.

## DEUX NOUVEAUX DÉCORS NON-FIGURATIFS À UÇHISAR<sup>26</sup>

La première église est située au nord-est du village, dans un vallon appelé Karankemer (ou Karanlık kemer) vadisi. Creusée dans un cône isolé, elle présente une petite nef unique prolongée à l'est par une abside surélevée<sup>27</sup> (Fig. 11). Au centre de la voûte de l'abside était peinte une croix gemmée en gloire, iconographie de tradition paléochrétienne maintenue au moins jusqu'au IX<sup>e</sup> siècle, en Cappadoce comme en d'autres régions du monde byzantin. Présentée comme une vision céleste et triomphale, elle évoque tout à la fois le signe du Christ, rayonnant dans l'intemporalité des cieux, et son retour à la fin des temps qu'annoncera l'apparition du signe du Fils de l'homme. L'association de cette image à l'espace absidal et à l'autel, qu'elle surmonte, rappelle que le sacrifice eucharistique est représentation sacramentelle à la fois du sacrifice de la croix et de la Parousie, conçus comme des réalités présentes. Comparable à celle, mieux conservée, de Hagios Stéphane, près de Cemil, la croix s'inscrivait dans une couronne de calices trifides<sup>28</sup>, motif attesté aussi autour des croix absidales d'autres églises appartenant à la même série, comme l'église de Karhibecak et l'« église sous les tombeaux » (Mezarlar alti kilise) à Göreme (Matianè, Avçilar)<sup>29</sup>. Cette vision de la croix triomphale se détachait sur un champ d'écaillles adjacentes ornées de motifs évoquant lesocelles de plumes de paon, variante stylisée d'un ornement appartenant au répertoire gréco-romain du Bas-Empire ; présent autour de la croix absidale de l'église du stylite Nicéas à Kızıl Çukur, il se retrouve à d'autres emplacements dans plusieurs décors cappadociens<sup>30</sup>.

MILLET 1910, pp. 96-109 ; THIERRY 1976, pp. 88-95 ; THIERRY 1982, pp. 395-396 ; LAFONTAINE-DOSOGNE 1987, pp. 329-330 ; THIERRY 1998, pp. 667-669 ; THIERRY 2002, fiche 19. Pour une datation postérieure (IX<sup>e</sup> X<sup>e</sup> siècle) : EPSTEIN 1977, pp. 103-107 ; PALLAS 1978, pp. 208-225 ; TETERIATNIKOV 1992, pp. 99-114.

<sup>26</sup> JOLIVET-LÉVY 2007, pp. 234-237.

<sup>27</sup> La nef mesure 2,60 m de long pour une largeur de 2,50 m, l'abside 1,45 m de profondeur et 2,10 m dans sa plus grande largeur. Brève mention de l'église dans LEMAIGRE DEMESNIL 2010, p. 76.

<sup>28</sup> Motif assez proche du « pétale triangulaire trifide incurvé », selon la terminologie normalisée établie par BALMELLE/BLANCHARD-LEMÉE/DARMON *et al.* 2002, p. 48.

<sup>29</sup> Hagios Stephanos : THIERRY 1983, p. 2 ; Karhibecak : voir dans ce volume l'article de Maria Xenaki ; Mezarlar alti kilise : JOLIVET-LÉVY 1991, pp. 75-76.

<sup>30</sup> Sur ce motif, voir THIERRY 1983, p. 25 ; THIERRY 1994, pp. 270, 309 ; pour l'église de Karhibecak, voir l'article de Maria Parani dans ce volume.

Une inscription, dédicatoire ou liturgique, était tracée entre conque et paroi<sup>31</sup> ; les lettres sont régulières, bien dessinées, témoignant de la qualité de l'atelier responsable du décor de cette petite nef (Fig. 12). Bien que la valeur de l'épigraphie comme indice chronologique soit très relative, la forme des lettres les inscrit dans la fourchette chronologique VII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle, que nous suggère aussi le décor peint, avec une préférence pour la période la plus ancienne (VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle)<sup>32</sup>. Dans l'inscription court une chaînette de cercles entrelacés<sup>33</sup> qui circonscrivent des médaillons peints, centrés par des rosettes à huit pétales ; les écoinçons sont remplis par des pétales trilobés ; le parallèle le plus proche pour ce motif de chaînette de cercles en entrelacs se voit au plafond de la nef à Hagios Stéphane, dans la bordure d'encadrement<sup>34</sup>. Le décor absidal se poursuivait sur la partie inférieure de la paroi, mais il est presque totalement détruit (panneaux imitant l'*opus sectile* ?).

Les enroulements, alternativement rouges et jaunes, d'un opulent rinceau, rehaussé de motifs perlés et portant fleurons et fruits (grenades ?), peint à l'intrados de l'arc absidal, marquait l'accès au sanctuaire (Fig. 13). La luxuriance du motif peint à l'entrée de l'abside, comparée aux rinceaux plus simples représentés dans la partie ouest de l'église (à l'extérieur, comme à l'intérieur, sur le mur occidental), témoigne de l'utilisation du décor ornemental en fonction de l'espace décoré, et donc du rôle qui lui était assigné dans la structuration de l'espace.

La voûte de la nef (Fig. 14) est décorée par une grande croix (en partie martelée) imitant une croix d'orfèvrerie, avec ses gemmes, cabochons et perles, qui se détache sur une composition d'entrelacs, rehaussée de motifs floraux, qui pouvait être porteuse d'un symbolisme paradisiaque<sup>35</sup> ; la croix vivifiante et salvatrice avait aussi une fonction protectrice pour l'édifice et ses visiteurs<sup>36</sup>. L'entrelacs détermine des médaillons où s'inscrivent, dans un cercle de perles, des rosettes à huit lobes adjacents, au cœur rouge brique, motif comparable à celui de la chaînette peinte sur la paroi absidale ; dans les écoinçons s'insèrent des fleurons à huit éléments adjacents, autour d'un petit cercle, les pétales lancéolés galbés alternant avec les pétales lobés (Fig. 15). Les enroulements répétés de l'entrelacs s'enchaînent selon un rythme dynamique, qui guide le regard vers la croix d'or gemmée, tandis que le jeu des couleurs contribue à la mise en valeur de celle-ci. Les brins de l'entrelacs sont de couleurs claires (rose, blanc, gris et jaune), entre les deux lignes noires, qui font ressortir le dessin

<sup>31</sup> Aujourd'hui en grande partie détruite ou illisible. Le début – .C TON NA[ON] – a été complété, sous toute réserve, par Maria Xenaki : .....NCYEPATHCSTwNAPON.

<sup>32</sup> Je remercie Georges Kiourtzian de m'avoir donné son avis sur cette inscription.

<sup>33</sup> « Chaînette de cercles tangents, en entrelacs, en tores », selon la terminologie normalisée établie par BALMELLE/BLANCHARD-LEMÉE/CHRISTOPHE *et al.* 1985, pp. 132-133 (f)

<sup>34</sup> THIERRY 1983, pl. 2b.

<sup>35</sup> Décor de voûte ou plafond attesté dans une série d'églises cappadociennes, telles par exemple Karhibecak, Mavrucan n° 3, l'église de Joachim et Anne (nef sud), Hagios Stéphane, l'église du stylite Nicéas, Hagios Basilios, etc. (pour la bibliographie sur ces monuments, voir JOLIVET-LÉVY 1991). Voir aussi THIERRY 1986, pp. 201-202.

<sup>36</sup> Sur l'association champ d'entrelacs / croix et sa signification apotropaïque : TRILLING 1995, pp. 59-86. La tradition de représenter la croix au centre du plafond (ou de la voûte) est fort ancienne et elle n'est pas propre aux édifices ecclésiastiques ; ainsi, selon Eusèbe (*Vita Constantini* III, 49), Constantin « in the most pre-eminent building of the imperial palace itself (...) affixed on a large panel in the center of the gilded ceiling the sign of the Saviour's Passion composed of various precious stones set in an abundance of gold. This, in love of God, he regarded as the phylactery of his very empire » : trad. MANGO 1972, p. 11.

à la fois complexe, répétitif et mouvant du décor, sur lequel la croix jaune ocre, ornée de gemmes, impose sa présence lumineuse et statique au centre de la voûte.

Le champ, ornemental et symbolique à la fois<sup>37</sup>, que l'on vient de décrire, est limité, à la base de la voûte, de chaque côté, par une frise horizontale qui guide la perception de l'espace (Fig. 14) : en l'absence de toute solution de continuité entre voûte et paroi, c'est le décor peint qui marque le changement de registre. Le motif répété de ces frises – des palmettes à sept digitations, séparées par des éléments trifoliés – courant sur toute la longueur de la nef, souligne en même temps l'unité de celle-ci<sup>38</sup> (Fig. 16). Réplique d'un motif hellénistique très usité dans l'art ornemental de l'Asie Mineure ancienne, ce type de frise de palmettes est rarement attesté en Cappadoce, mais on le trouve néanmoins dans l'église n° 1 de Balkan dere et, sous une forme plus schématique, à Hagios Stéphanos<sup>39</sup>.

Sous cette frise, une série de panneaux imitait un revêtement d'*opus sectile* (Fig. 17) : sur le mur nord, le mieux conservé, deux compositions à base de motifs cordiformes encadrent une grande croix latine, à pied feuillu, inscrite dans un losange. On retrouve dans cette zone du décor, un usage abondant de l'ocre jaune vif (associé au rouge brique), qui fait écho à celui de la croix peinte au sommet de la nef, et qui devait conférer à l'intérieur de cette petite église une luminosité particulière.

L'essentiel de la paroi ouest de la nef (Fig. 14) était tapissé par les enroulements d'un rinceau de vigne, dans lequel s'insérait, limitée par un cadre, l'unique figure humaine de cet ensemble : un petit personnage, la main droite (ou peut-être les deux mains ?) levée en prière vers la croix salvatrice peinte dans la voûte de la nef ; il ne paraît pas avoir été auréolé, mais sa tête se détache sur un fond rose qui dessine comme une sorte de nimbe carré (Fig. 18). Aucune inscription n'est conservée à proximité, mais l'identification de ce personnage à un donateur est très plausible.

À l'exception de cette figure, l'ensemble du décor peint était non figuratif, marqué par l'exaltation de la croix et par la richesse d'un répertoire ornemental et symbolique, qui reste en usage pendant une longue période, de l'époque proto-byzantine au IX<sup>e</sup> siècle. Les particularités de l'architecture comme du décor de l'église, les caractères épigraphiques de l'unique inscription conservée, ne sont pas incompatibles avec une datation plutôt haute (VII<sup>e</sup>-VIII<sup>e</sup> siècle), même si, en l'état actuel de la recherche, il reste difficile de se prononcer de façon définitive. La possible contemporanéité de ce décor non-figuratif avec la période de l'iconoclasme pose également le problème de l'interprétation de l'aniconisme dont il témoigne.

La deuxième église « aniconique » découverte aux environs d'Uçhisar, Efendi ağa kilisesi, est située dans le vallon appelé Örencik deresi<sup>40</sup>. Elle a perdu sa façade et une partie de son porche, qui comportait deux compartiments latéraux, accueillant probablement des tombes.

<sup>37</sup> Sur la possible valeur magique, apotropaïque ou propitiatoire, de la répétition des motifs ornementaux, voir MAGUIRE 1994, pp. 265-274.

<sup>38</sup> Les deux bandes rouges qui bordent les frises ont été couvertes de graffiti médiévaux – invocations de type banal (« Seigneur, secours ton serviteur... ») – qui témoignent de la fréquentation du sanctuaire, devenu, semble-t-il l'objet d'un pèlerinage local.

<sup>39</sup> THIERRY 1983, pp. 20-21.

<sup>40</sup> Pour l'architecture, voir LEMAIGRE DEMESNIL 2010, p. 74.

La nef est voûtée d'un berceau surbaissé, dont la portée est plus étroite que la largeur du vaisseau, le raccord entre voûte et paroi s'effectuant au moyen d'un encorbellement à triple ressaut<sup>41</sup> (Fig. 19). Le sol a été abaissé et toute la partie orientale de l'église réaménagée en pressoir : il ne reste de l'abside, dont la partie inférieure a été retaillée, que la conque et le sommet de trois niches qui étaient creusées sur la paroi. Des niches hautes et profondes, trois de chaque côté, abritant des sièges, rythment les murs nord et sud de la nef ; à l'extrémité orientale s'ouvrent deux petites annexes du sanctuaire<sup>42</sup>.

Des croix ont été gravées sur les pilastres des arcatures, bien visibles du côté nord de la nef, et un décor peint sur enduit couvrait toute l'église. Il consiste en images de la croix et en motifs géométriques et végétaux répartis en champs couvrants et en frises. On ne distingue plus rien dans la conque de l'abside couverte d'une épaisse couche de suie : sans doute contenait-elle l'image de la croix, qui est de tradition dans le groupe d'églises auquel on peut rattacher l'Efendi ağa kilisesi. En revanche, dans la voûte de la nef les peintures sont trop fragmentaires pour autoriser la restitution d'une croix, à moins que celle-ci n'ait été de petites dimensions au sommet du berceau.

Trois champs ornementaux, séparés par deux frises, le tout exécuté dans une gamme de gris, rouge brique, rose, jaune et blanc, se succèdent d'ouest en est le long de la voûte de la nef (Fig. 20, 21), organisation tripartite qui se voit aussi au plafond de Hagios Stephanos<sup>43</sup>. La composition de cercles tangents en entrelacs, qui couvre la partie orientale, est très proche, en d'autres couleurs, de celle de la voûte de la nef de Güllüdere n° 5<sup>44</sup>, avec, en particulier, dans les espaces déterminés par l'entrelacs, un remplissage de lignes ondulées parallèles, qui sont ici grises sur le fond rouge brique. Une ligne brisée de fuseaux (ou feuilles lancéolées) jaunes<sup>45</sup>, avec, côté est, des fleurons rouges, sépare le champ oriental de la partie médiane de la voûte. Celle-ci portait un tapis de damiers enfermant des quatre-feuilles gris sur fond rouge brique et blanc ; d'un carré à l'autre, la disposition des couleurs de fond alterne, tempérant la monotonie du motif. La bordure verticale qui sépare le champ médian de la partie occidentale consiste en une bande de losanges (ou carrés sur la pointe), comparable à la frise peinte à l'extrémité orientale de la voûte de la nef de Güllüdere n° 5<sup>46</sup>. Enfin, le tapis qui couvrait la partie occidentale de la voûte de la nef de Efendi ağa kilisesi, dont ne subsiste qu'une infime partie, était une composition orthogonale de carrés en entrelacs<sup>47</sup>, chaque carré contenant un damier de petits carrés contigus alternativement roses et blancs (ou gris clair) ; une fois encore le parallèle le plus proche se trouve, avec un motif de remplissage différent, dans l'église de Güllüdere, où il décore, en ligne, l'intrados de l'arc absidal. L'encorbellement qui marque la séparation entre

<sup>41</sup> La nef mesure environ 5,40 m de long pour une largeur de 2,80 m. (profondeur des niches pariétales exclue)

<sup>42</sup> Qui peut ainsi être interprété comme l'ébauche d'un sanctuaire tripartite, l'annexe nord servant de prothèse ; l'annexe sud a été remaniée, mais elle est sans doute également primitive.

<sup>43</sup> THIERRY 1983, pp. 6-7, qui note à juste titre que ce compartimentage du décor couvrant rappelle l'organisation des pavements mosaïqués proto-byzantins.

<sup>44</sup> THIERRY 1983, p. 187.

<sup>45</sup> Motif banal mais ici surtout comparable à celui qui longe l'arc absidal dans l'église n° 5 de Güllüdere : *ibid.*

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> Entrelacs à quatre brins : blanc, jaune, gris et rouge brique.

la voûte et les parois de la nef est rehaussé de frises ornementales, qui soulignent l'articulation de l'architecture (Fig. 22, 23). Les motifs sont différents du côté nord et du côté sud, ce qui apporte probablement un indice sur l'organisation du travail des peintres : deux semblent avoir œuvré simultanément, chacun d'un côté de l'église. Une ligne de zigzag (rouge brique sur le fond clair) au nord, de chevrons (jaunes et verts) au sud, surmontent respectivement une frise de feuilles lancéolées disposées en zigzag, portant des boutons entre deux feuilles pointues<sup>48</sup>, et un rinceau grêle.

Les enroulements d'un large rinceau, portant des feuilles allongées, des grappes de raisins, des fleurs (?) et des fruits ovoïdes de couleur jaune, couvrent le haut des parois nord et sud de la nef, entre l'encorbellement de la voûte et les niches qui scandent la paroi (Fig. 22, 23). Bien qu'il soit mal conservé, on peut encore apprécier le dessin régulier de ses grandes courbes, jaunes du côté nord, vert clair du côté sud, dont le mouvement tournoyant et rythmé accompagnait le fidèle vers l'abside. Le rinceau qui décore la partie inférieure de l'abside de Güllüdere n° 5<sup>49</sup> offre un parallèle proche pour ce motif. Les peintures du mur ouest de la nef sont aujourd'hui uniformément noircies, mais l'on distingue dans le tympan les enroulements d'un rinceau du même type que celui de la paroi sud, et plus bas, du côté sud, un arbre schématisé<sup>50</sup>, qui évoque, par sa forme, un palmier, et rappelle les arbustes représentés dans le tympan ouest de la nef sud de l'église dite de Joachim et Anne à Kızılcukur<sup>51</sup>. Sans doute faut-il y voir une image de l'Arbre de vie, symbole de la vie éternelle et du salut.

De grandes croix, aujourd'hui presque effacées, étaient peintes au fond des niches pariétales<sup>52</sup>. Leur répétition rythmique, le long de la nef, palliait sans doute l'absence de croix couvrante dans la voûte, assurant la protection et la sanctification du sanctuaire. Il s'agissait, comme le montre la mieux conservée, dans la niche nord-est, de croix latines portant à l'extrémité des bras, légèrement évasés, des perles ovoïdes ; deux motifs cordiformes s'inscrivent dans les quadrants supérieurs, entre les bras (Fig. 24). Ces éléments en forme de cœur se retrouvent sur la croix de la niche absidale de l'église n° 5 de Güllüdere<sup>53</sup>, qui était une croix vivifiante, à pied feuillu, typologie qui était sans doute aussi celle des croix de notre église.

Architecture et décor incitent à proposer pour cet ensemble une datation non antérieure au VIII<sup>e</sup>-IX<sup>e</sup> siècle, les peintures ne pouvant être, à notre avis, postérieures au IX<sup>e</sup>. Encore une fois donc, il y a concordance entre la date qui peut être assignée à un décor non-figuratif et l'époque iconoclaste, sans que l'on puisse affirmer que l'absence d'icônes, dans cette église

<sup>48</sup> Ou « lotus évasé à lobe central » (BALMELLE/BLANCHARD-LEMÉE/DARMON *et al.* 2002, p. 48) ; cette frise est quasiment identique à celle qui longe l'archivolte de l'arc absidal de Güllüdere 5. Au-dessous, sur la partie inférieure de l'encorbellement, court un fin rinceau, alors que du côté sud de la nef, le décor de la paroi se poursuit sur cet espace étroit.

<sup>49</sup> THIERRY 1983, p. 186.

<sup>50</sup> La couleur dominante rouge brique était utilisée en alternance avec le jaune et le vert, mais l'ensemble est aujourd'hui grisâtre.

<sup>51</sup> THIERRY 1994, pp. 208-209.

<sup>52</sup> Associées à des rinceaux rouge brique, d'un type banal, peints dans le cintre et sur la face interne des piédroits des niches.

<sup>53</sup> THIERRY 1983, p. 186.

monétaire, soit la conséquence de l'interdiction des images. Un autre intérêt de ce nouveau décor est de permettre d'identifier un atelier de peintres, comme l'ont montré les nombreuses similitudes, dans les motifs comme dans certaines des couleurs utilisées, avec l'église n° 5 de Güllüdere, dont la datation doit donc être proche<sup>54</sup>. On voit ainsi comment, à partir d'un répertoire commun de motifs, les peintres étaient capables d'innover, réalisant des variations sur un même thème.

## L'ANICONISME EN CAPPADOCE : QUESTIONS ET RÉFLEXIONS

Les décors non-figuratifs de Cappadoce présentent, malgré le recours à un langage ornemental plus ou moins commun, une grande diversité qui témoigne de la vitalité de cette tradition décorative. Si l'on exclut les décors pauvres, exécutés directement sur le rocher, qui sont de tous les temps, les programmes aniconiques ne peuvent être interprétés comme un substitut au marché des décors figuratifs, et ce même s'ils concernent des monuments relativement modestes par leurs dimensions comme par la technique décorative mise en œuvre. Expriment-ils pour autant une réticence, voire un rejet des images figuratives fondé sur des raisons religieuses ? Les hérésies et les courants sectaires, judaïsants, voire islamisants, traditionnellement hostiles aux images, ont-ils favorisé cette tradition non-figurative ? A-t-elle un lien avec la politique iconoclaste des empereurs de Byzance ? Ou s'agit-il seulement de l'expression d'une pratique religieuse ignorant les icônes et glorifiant la croix, dont on a d'autres témoignages, archéologiques et textuels, dès l'époque paléochrétienne ? Certes la Cappadoce est connue pour avoir été un terreau fertile pour toutes sortes de déviances sectaires et hérétiques, et elle ne compte pas parmi les régions qui auraient été épargnées par l'iconoclasme ; le témoignage souvent invoqué, d'Aréthas de Césarée, sur la persistance d'un iconoclasme populaire au début du Xe siècle, doit cependant être pris avec précaution<sup>55</sup>. Quoi qu'il en soit, l'existence d'un petit groupe de décors mixtes, dans lesquels cohabitent images figuratives, croix et tapis d'ornements<sup>56</sup>, et qui sont souvent étroitement apparentés aux décors entièrement non-figuratifs voire exécutés par les mêmes ateliers, incite à la prudence dans la définition hérétique ou iconoclaste de ces derniers. Jacqueline Lafontaine-Dosogne proposait de placer ces décors mixtes « dans la deuxième période, plus laxiste, de la crise iconoclaste » ou « dans celle qui suivit la restauration officielle des images », Nicole Thierry les attribue à l'époque préiconoclaste<sup>57</sup>, Maria Xenaki les place, sur de nouveaux arguments, dans la seconde moitié du IX<sup>e</sup> siècle.

Par ailleurs, la découverte des établissements de la vallée de Kurt dere, près de Karacaören (région d'Ürgüp), a montré que les traditions non-figurative et figurative pouvaient coexister sur

<sup>54</sup> THIERRY 1983, p. 189, situe celle-ci entre le V<sup>e</sup> et le VII<sup>e</sup> siècle, avec une préférence pour l'attribution la plus haute.

<sup>55</sup> Comme le souligne à juste titre dans sa thèse Maria Xenakis ; WESTERINK 1968, pp. 75-81.

<sup>56</sup> On peut citer, outre Hagios Basilios (*supra* notes 24 et 25), l'église n° 1 de Balkandere (THIERRY 2002, fiche 12), celle dite de Joachim et Anne (*ibid.*, fiche 14), Saints-Pierre et Paul de Meskendir (*ibid.*, p. 125), l'église du stylite Nicétas (*ibid.*, fiche 16), Hagios Stéphaneos (*ibid.*, fiche 15).

<sup>57</sup> LAFONTAINE-DOSOGNE 1987, pp. 331, 335.

le même site, dans un contexte funéraire<sup>58</sup>. Grâce aux données épigraphiques, il a été possible de dater ces décors au VIII<sup>e</sup> siècle (ou au début du IX<sup>e</sup> siècle), à l'époque donc de l'iconoclasme. Le programme aniconique associe, dans l'abside, une grande croix rayonnante sur fond jaune, cernée d'un rinceau de feuilles de lierre, dans la voûte, et une alternance de croix à pendeloques et pied feuillu, sous arcades, et d'arbres-palmettes fortement stylisés, prolongés par d'élégants rinceaux, sur la paroi (Fig. 25). Deux grandes croix latines, ornées de gemmes et de pendeloques, à pied feuillu, accompagnées des mots *Phôs* et *Zôè*, peintes sur la paroi orientale de la nef, encadrent l'entrée de l'abside (Fig. 26). Le programme, figuratif, d'une église distante seulement de quelques mètres et aujourd'hui très ensablée, montrait sur la paroi orientale de la nef, un portrait de saint Basile et une représentation de la vision de saint Eustathe poursuivant le cerf (Fig. 27).

On constate donc qu'entre le VI-VII<sup>e</sup> et le IX<sup>e</sup> siècle, en Cappadoce, décors figuratifs et aniconiques se côtoient ou se combinent à l'intérieur d'un même édifice, ce qui semble indiquer que les ensembles non-figuratifs ne sont pas l'expression d'une opposition doctrinale aux images qui aurait été largement répandue. Même si l'on ne peut exclure catégoriquement tout lien possible entre aniconisme et hérésie ou iconoclasme, d'autres explications sont possibles. On a ainsi remarqué que le choix d'un décor non-figuratif exaltant la croix était souvent associé à la fonction funéraire de l'église. Or, de l'époque protobyzantine à l'époque médiévale, la tradition aniconique est bien ancrée dans l'art funéraire : en témoignent les stèles protobyzantines sculptées ou gravées des musées d'Aksaray et d'Eregli<sup>59</sup>, mais aussi le décor sculpté des sarcophages et plaques tombales mésobyzantines<sup>60</sup>. On a supposé à bon droit que les motifs géométriques et floraux, associés à l'image répétée de la croix, triomphale et salvatrice, étaient porteurs d'une signification symbolique liée à la protection de la tombe et de son occupant, ainsi qu'à la promesse de résurrection et de salut pour celui-ci<sup>61</sup>. L'aniconisme des églises funéraires de Cappadoce est susceptible d'une interprétation similaire.

Que le contexte ait été ou non funéraire, les peintures non-figuratives pouvaient remplir plusieurs fonctions. On a vu comment les décors ornementaux, non-mimétiques<sup>62</sup>, en association avec des images symboliques, comme au premier chef la croix, signe polyvalent par excellence, mais aussi avec des rinceaux de vigne ou des motifs floraux suggérant une vision paradisiaque, pouvaient être investis d'une fonction de protection, de sacralisation de l'édifice ou encore de structuration de l'espace. Leslie Brubaker va plus loin, considérant que les décors non-figuratifs constituent « a powerful manipulator of perceptions » : « rather than narrative or iconic representations, [they] best framed human contact with the holy<sup>63</sup> ». Recelant un pouvoir de scansion rythmique, propre à agir sur la sensibilité des spectateurs,

<sup>58</sup> JOLIVET-LÉVY/KIOURTZIAN 1994, pp. 144-157 (repr. dans *Études cappadociennes*, Londres 2002, pp. 131-151)

<sup>59</sup> THIERRY 1977, pp. 113-121.

<sup>60</sup> Le motif répété de la croix, les rinceaux, les entrelacs et les motifs géométriques constituent le décor habituel, alors que la sculpture figurative est très rare : nombreux exemples dans PAZARAS 1988.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>62</sup> Encore que les *ekphraseis* byzantines attribuent souvent une valeur « iconique » au décor aniconique, comparant par exemple la variété chromatique des marbres à des prairies en fleurs, métaphore particulièrement développée par Paul le Siléntaire (FOBELLI 2005, pp. 72-74, 150-151) ; voir aussi BRUBAKER 2004, p. 578.

<sup>63</sup> *op. cit.*, p. 577.

les peintures aniconiques – et j'entends évidemment par là celles qui composent de véritables « programmes » – créaient en tout cas autour des fidèles un environnement reflétant l'harmonie du monde divin, donnant à voir la gloire de Dieu et anticipant la vision paradisiaque qui attend les croyants. Les tapis géométriques, les champs de rinceaux et la variété des motifs et des couleurs créaient une impression de mouvement, d'animation, souvent mentionnée dans les *ekphraseis* pour exprimer la magnificence et la transcendance de l'église<sup>64</sup>. La beauté des compositions harmonieusement ordonnées, la luminosité des couleurs, la régularité, la symétrie, mais aussi la variété des formes offertes au regard des fidèles, incitaient à la contemplation, car ainsi que l'exprime Jean Damascène (dans un passage consacré à la défense des images), « la beauté (littéralement la fleur, τὸ ἄνθος) de la peinture m'attire vers la contemplation, charme ma vue comme une prairie et instille secrètement dans mon âme la gloire de Dieu<sup>65</sup> ». Ainsi, les peintures non-figuratives pouvaient agir sur les sens du spectateur, l'église devenant le lieu d'une expérience esthétique concourant à son élévation spirituelle.

## CONCLUSION

La documentation archéologique cappadocienne n'autorise pas pour l'instant de conclusions définitives : la date des décors aniconiques reste imprécise, nous ignorons quels en étaient les commanditaires, comme l'origine des ateliers. L'étude de la technique picturale, du style, de la paléographie des inscriptions pourraient apporter quelques éléments de réponse. En l'état actuel de la recherche, l'hypothèse d'un lien entre l'aniconisme cappadocien et, d'une part, des courants hérétiques ou sectaires et, d'autre part, l'iconoclasme constantinopolitain, reste à prouver, mais ne peut être définitivement écartée. Quoi qu'il en soit, de l'époque paléochrétienne jusqu'au IX<sup>e</sup>-X<sup>e</sup> siècle, deux traditions décoratives, non-figurative et figurative, coexistent ou se mêlent, la première caractérisant surtout les églises funéraires. Loin d'être neutres, les peintures non-figuratives jouent un rôle dans la structuration de l'espace ecclésial et dans la création d'un lieu sacré protégeant les fidèles et favorisant leur prière et leur communion avec la divinité. Les décors non-figuratifs, dont certains ressortissent simplement à un art populaire qui est de tous les temps, ne semblent avoir été ni détruits ni masqués après le triomphe de l'Orthodoxie ; à partir du X<sup>e</sup> siècle, cependant, les icônes s'imposent et, dans les églises dites « archaïques », elles investissent toute l'église : les ornements n'occupent plus qu'une place mineure dans le décor et la croix même est reléguée au second plan.

<sup>64</sup> WEBB 1999, pp. 59-74 (68-69)

<sup>65</sup> KOTTER 1974, p. 151 ; DARRAS-WORMS 1994, p. 108, traduit ce passage : « les fleurs peintes m'attirent vers la contemplation, etc. »