

COLLÈGE DE FRANCE
CENTRE DE RECHERCHE D'HISTOIRE
ET CIVILISATION DE BYZANCE

TRAVAUX
ET
MÉMOIRES

11

EXTRAIT

DE BOCCARD - 11, RUE DE MÉDICIS - 75006 PARIS

1991

LITURGIE ET PROGRAMMES ICONOGRAPHIQUES

par Jean-Michel SPIESER

Consacrer une étude aux relations entre liturgie et iconographie demande sans doute justification, puisque l'influence de la première sur la deuxième ne paraît pas, de manière parfois vague il est vrai, être véritablement contestée¹. Néanmoins il n'est pas inutile de refaire le point dans la mesure où trois travaux, que l'on peut maintenant qualifier d'anciens² et qui rendent compte de l'essentiel du problème, ne semblent pas avoir convaincu la plupart des spécialistes d'iconographie. Cette étude, qui ne devrait être qu'un point de départ, veut essayer de montrer que la liturgie est l'élément fondamental, l'ensemble dans lequel il faut se placer pour arriver à comprendre le système du décor des églises byzantines.

Cette recherche part aussi de l'idée que, si l'on veut vraiment établir une correspondance entre iconographie et liturgie, la première doit, comme la seconde, être

1. Travaux cités en abrégé :

F. BOESPFLUG et N. LOSSKY, éd., *Nicée II*, Paris 1987.

R. BORNERT, *Les commentaires byzantins de la divine liturgie*, Paris 1966.

F. E. BRIGHTMAN, *Eastern Liturgies*, Oxford 1896.

NICOLAS CABASILAS, *Explication de la Divine Liturgie* (SC 4 bis), Paris 1967.

O. DEMUS, *Byzantine Mosaic Decoration*, Londres 1948.

S. DUFRENNE, *Les programmes iconographiques des églises de Mistra*, Paris 1970.

A. GRABAR, « Un rouleau liturgique constantinopolitain et ses peintures », *DOP* 8, 1954, p. 161-

199.

L. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo. Les fresques de Saint-Georges et la peinture byzantine du XII^e s.*, Bruxelles 1975.

E. MERCENIER, *La prière des églises de rite byzantin I-II, 1-2*, Chèvotogne 1937-1948.

H. J. SCHULZ, *Die byzantinische Liturgie*², Trèves 1980.

Chr. WALTER, *Art and Ritual of the Byzantine Church*, Londres 1982.

2. GRABAR, *Rouleau*; SCHULZ, *Liturgie*, en particulier p. 91 s. (l'essentiel de ce qui nous concerne ici se trouvait déjà dans la première édition, parue en 1964 à Fribourg-en-Brisgau, de cet important petit livre, qui ne semble pas avoir reçu de la part des historiens de l'art l'attention qu'il méritait); DUFRENNE, *Mistra*, en particulier p. 49-67. Il faut évidemment donner une place à part aux études fondamentales, mais qui concernent essentiellement le décor du sanctuaire, de WALTER, *Art and Ritual*, ouvrage sur lequel nous aurons plusieurs fois à revenir.

considérée comme un ensemble cohérent. En d'autres termes, l'iconographie doit être comprise comme un système en relation avec un autre système (la liturgie). Le mot système est ici employé dans son sens plein, c'est-à-dire qu'il désigne un ensemble d'éléments qui ne prennent toute leur signification que par la relation qu'ils ont l'un avec l'autre et par leur relation avec le système dans son ensemble et la fonction de celui-ci. Ceci implique qu'il n'est pas de bonne méthode d'expliquer la présence et l'emplacement de certaines images — ou ensembles d'images — comme si elles étaient simplement juxtaposées l'une à l'autre. Une justification théorique de ce double point de vue, importance de la liturgie pour l'iconographie, programme iconographique conçu comme un système, se trouve dans un important livre publié il y a quelques années par S. Sinding-Larsen qui en fait la démonstration pour le Moyen Âge occidental³. J'essaierai de montrer que cette voie doit également être explorée dans le domaine byzantin et qu'elle permet de mieux cerner un certain nombre de particularités du système décoratif byzantin que les explications habituelles⁴.

On peut dire que tout rituel, dont la liturgie chrétienne est un exemple particulier, est fait pour communiquer un message qui doit être compris par le public auquel il est destiné, en l'occurrence les fidèles présents dans l'église. Mais en se contentant de cette définition, on passe à côté d'un double aspect, essentiel, de tout rituel, qui est celui, sans doute, de l'identité du rite et du message, et, certainement, celui de la participation du public au rituel : « Il y a d'ordinaire un *chef d'orchestre*, un maître des cérémonies, un grand prêtre... Mais les acteurs et les auditeurs sont les mêmes. Nous participons à des rites pour nous transmettre à nous-mêmes des messages collectifs »⁵. Il s'agit donc d'un message qui n'est pas simplement d'information, mais d'un message institué et instituant. De la liturgie on peut dire qu'elle est un système réglé de textes lus ou chantés et d'un certain nombre d'actes dont le noyau central est censé avoir été institué par le Christ et qui a été élaboré par l'Église. Mais elle comprend aussi de manière essentielle une série de composantes qui paraissent parfois secondaires à l'observateur moderne, mais qui concourent de la même manière que les paroles ou les gestes à l'efficacité du rituel : il s'agit de tout ce qu'on appelle aujourd'hui le décor, sinon le décorum, depuis les vêtements des officiants jusqu'au cadre où le rite a lieu. Ce thème est encore bien perçu dans les réflexions contemporaines sur l'art sacré des théologiens orthodoxes : « ...amener à une prière, à une contemplation plus grande, et établir dans cet état, par les moyens de l'art, avec les implications techniques que cela peut avoir, chaque art agissant différemment dans sa spécificité visuelle, sonore, gestuelle ou autre, c'est-à-dire dans son rapport au corps et aux sens correspondants »⁶. Lorsque le même auteur dit que

3. S. SINDING-LARSEN, *Iconography and Ritual. A Study of Analytical Perspectives*, Oslo 1984; pour la notion de système appliquée à la liturgie et à l'iconographie, cf. *ibid.*, en particulier p. 33-36, p. 132 s.

4. Je tiens à remercier le père Ephrem, maintenant au monastère de Saint-Antoine-le-Grand à Saint-Laurent-en-Royans, qui, encore étudiant, avait entrepris sous ma direction des recherches sur cette thématique et qui a bien voulu mettre à ma disposition les conclusions auxquelles il est arrivé.

5. E. LEACH, *Culture and Communication*, Cambridge 1976, p. 45.

6. I. REZNIKOFF, « La transcendance, le corps et l'icône dans les fondements de l'art sacré et de la liturgie » dans BOESPFLUG et LOSSKY, *Nicée II*, p. 375-391 (le texte cité : p. 382). Voir aussi quelques

« la liturgie
porain de

Celui
met de co
lui-même
met l'effi
par la pa
mode d'a
la voyion
est accom
avec ce o
Cabasila
gestes, e
sous les
devant le
met sous
qui vient
même id
symbolis
mots, ma
d'agir p
impressi
plus nett

Ce c
las d'une

remarques
p. 304-323
Nazianze.

7. R.

8. C.

éd. M.-H.

9. L.

s'en appr

l'arranger

10. A.

la célébrat

11. A.

12. A.

Salaville-F

traduits d

à ce que fa

je pars de

fois de la

plus préc

p. 56, où

n'interdit

la crainte

espèces à

13.

14.

« la liturgie (est) art et théâtre total... »⁷, il ne fait que dire dans un langage contemporain des thèmes que l'on trouve déjà dans Nicolas Cabasilas.

Celui-ci en effet, dans son traité⁸, avait bien vu cette problématique et nous permet de comprendre ce qu'il faut appeler le mode d'action de la liturgie : c'est le rite lui-même, l'arrangement du rite qui doit mettre le fidèle dans la disposition qui permet l'efficacité du dispositif central de la célébration⁹. Ceci se fait de deux manières, par la parole d'abord, parole entendue, mais aussi parole prononcée¹⁰. Le second mode d'action du rite est la vue ; il montre la vie du Christ de manière à ce que nous la voyions : « Nous sommes encore sanctifiés d'une autre manière par tout ce qui est accompli dans la liturgie sacrée : nous y voyons le Christ représenté (τυπούμενον) avec ce qu'il a accompli et souffert pour nous »¹¹. Après cette phrase introductive, Cabasilas consacre un long développement au symbolisme de la liturgie, paroles et gestes, en insistant plusieurs fois sur le fait que l'économie du salut est ainsi mise sous les yeux des fidèles : « Il est ainsi possible aux spectateurs de ces rites d'avoir devant les yeux toutes ces divines réalités »¹²; un peu plus loin : « La mystagogie... met sous nos yeux toutes les parties de la vie (du Sauveur) »¹³. La fin de ce passage, qui vient juste avant la conclusion du premier chapitre, insiste encore une fois sur la même idée. Il convient de la citer en entier : « Voici pourquoi a été pensé un tel symbolisme (ὁ τοιοῦτος ἐπενοήθη τύπος), qui ne signifie pas seulement par des mots, mais qui met tout sous la vue et qui est visible à travers toute la liturgie, afin d'agir plus aisément sur nos âmes, afin qu'il n'y ait pas pure vision et qu'une impression soit déposée en nous, car notre imagination peut recevoir une impression plus nette par les yeux »¹⁴.

Ce qui ressort de ce passage est l'importance fondamentale accordée par Cabasilas d'une part à l'acte liturgique, au rite, en tant que destiné à mettre celui qui y par-

remarques suggestives à ce sujet dans P. SCAZZOSO, « Il problema delle sacre icone », *Aevum* 43, 1969, p. 304-323, en particulier p. 312 s. avec des références importantes, entre autres à Grégoire de Nazianze.

7. REZNICKOFF, *op. cit.*, p. 385.

8. CABASILAS, *Liturgie* I, 1. Pour Cabasilas, voir maintenant également *La vie en Christ*, éd. M.-H. Congourdeau (SC 355).

9. *Liturgie* I, 4 : « Ainsi donc, puisque, pour le bon ordre des divins mystères, il était nécessaire de s'en approcher bien disposés et dûment préparés, il fallait aussi que cette préparation se trouvât dans l'arrangement du rite sacré... »

10. *Ibid.* I, 5 : « et ainsi, par le pouvoir même des paroles dites et chantées, nous sommes aidés à la célébration ».

11. *Ibid.* I, 6.

12. *Ibid.* J'emprunte, par commodité, les expressions « rites » et « divines réalités » à la traduction Salaville-Périchon, mais il faut bien se rendre compte que le texte grec est plus concis et que sont ainsi traduits deux neutres pluriels, ταῦτα et πάντα ἐκείνα, qui renvoient l'un aux chants, aux lectures et à ce que fait le prêtre pendant la célébration, l'autre à ce qui concerne l'économie du salut. En général, je pars de la traduction de l'édition Salaville, revue par P. Périchon (SC 4 bis, 1967), en essayant parfois de la rendre plus littérale, quitte à en sacrifier l'élégance, là où la littéralité paraît apporter un sens plus précis et où l'élégance efface « l'aspérité » de l'original. À titre d'exemple, je renvoie à la n. 2, p. 56, où les éditeurs justifient leur traduction de φορικτῆς τροπέζης par « table auguste ». Mais rien n'interdit de traduire par « table redoutable », sinon « effrayante » ; ce à quoi renvoie φορικτή n'est pas la crainte du sacrilège, mais le caractère effrayant du sacrifice du Christ et de la transformation des espèces à l'autel.

13. *Ibid.* I, 7.

14. *Ibid.* I, 14 : ὡς ἂν τῆς φαντασίας διὰ τῶν ὀφθαλμῶν ἐναργέστερον ἡμῖν τυπούμενης.

ticipe dans une certaine disposition d'esprit, d'autre part à la vue pour concourir à cet effet. Cabasilas ne parle pas ici expressément d'images au sens dans lequel nous employons habituellement ce mot¹⁵, mais l'insistance avec laquelle il parle de vision fait qu'il est difficile de ne pas appliquer le même type d'action et de fonctionnement à la vision des images qui décoraient une église. La conclusion paraît donc s'imposer que le décor des églises non seulement avait un lien étroit avec le symbolisme liturgique, mais redoublait le déroulement du rite en agissant de même manière et pour obtenir le même effet dans l'esprit du fidèle.

Ce que nous dit Cabasilas n'est qu'une des dernières expressions d'un thème central non seulement dans l'histoire de l'interprétation de la liturgie, mais aussi dans la conception de l'image dans le monde byzantin. On sait que la liturgie est elle-même une représentation de la vie terrestre du Christ¹⁶, donc une image. Or, dans la pensée byzantine, il n'y a aucune différence de statut entre ce que nous appelons « image figurée » et image dans le sens où l'emploient les théologiens (le Fils est l'image du Père, l'Eucharistie est l'image du Christ)¹⁷. L'analogie entre image et Eucharistie, qui avec des nuances, ont comme point commun la présence réelle dans l'image de celui qui est représenté, est un thème souvent abordé par les défenseurs de l'image, en particulier par Théodore Stoudite¹⁸. La présence réelle justifie à son tour le pouvoir de l'image¹⁹.

Mais, de même manière, parce qu'en dernier ressort les images sont d'origine divine — l'Incarnation aussi est une image, le Christ, image, a produit des images —²⁰, les images sont vraies : leur existence est une preuve de leur vérité, c'est-à-dire une preuve de la vérité de ce qu'elles représentent. Ce thème est abordé de manière particulièrement nette dans le « Discours contre Constantin Kaballinos » de Jean de Jérusalem, où les images des événements de la vie du Christ servent de preuve contre un païen²¹.

15. Les images « figurées » sont d'ailleurs complètement absentes de ce traité; le mot εἰκών désigne soit la liturgie dans son entier comme « image de l'œuvre rédemptrice du Sauveur » (XVI, 8), soit est employé dans un contexte où Cabasilas oppose la réalité du sacrifice du Christ à l'image de ce sacrifice — pour dire que le sacrifice eucharistique n'est pas une image, mais une réalité (XXVII; XXXII, 2 et 10).

16. Cf. BORNERT, *Commentaires*, p. 206.

17. Sur cette question, voir J. WIRTH, *L'image médiévale*, Paris 1989, en particulier l'introduction. Voir aussi le développement de ce thème dans la théologie contemporaine et la valeur sacramentelle de l'icône qu'il implique : récemment B. BOBRINSKOY, « L'image, sacrement du Royaume » dans BOESPFLUG et LOSSKY, *Nicée II*, p. 367 s.; voir aussi D. SAHAS, « Icône et anthropologie chrétienne », *ibid.*, p. 435-449, en particulier p. 439-439. Sur l'image byzantine, cf. G. LADNER, « The Concept of the Image in the Greek Fathers and the Byzantine Iconoclastic Controversy », *DOP* 7, 1953, p. 1-34. Sur le rapport entre l'image et son archétype, voir aussi les textes de Théodore Stoudite auxquels renvoie SCHULZ, *Liturgie*, p. 80*.

18. Cf. les références données par SCHULZ, *op. cit.*, p. 96, n. 11.

19. Cf. par exemple, THÉODORE STOUDITE, Lettre 17 (à Jean le Spathaire), PG 99, col. 961, la justification donnée pour le choix d'une image de saint Démétrius comme parrain.

20. Cf. évidemment les différentes images *Acheiropoietoi* du Christ : voir le livre, pas encore remplacé, de VONDOBSCHÜTZ, *Christusbilder*, Leipzig 1894; pour l'image d'Édesse, voir maintenant Averil CAMERON, dans *Okeanos (Mélanges Ševčenko = Harvard Ukrainian Studies 7, 1983)*, p. 80-94.

21. Sur l'attribution de ce discours à un Jean de Jérusalem, cf. H. G. BECK, *Kirche und theologische Literatur im byzantinischen Reich*, Munich 1959, p. 488. Cf. les remarques de SCHULZ, *Liturgie*, p. 100, sur le choix des scènes ainsi évoquées et qui correspond de manière remarquable, qui ne peut guère être une coïncidence, aux images qui formeront l'essentiel du décor des églises postérieures à l'iconoclasme.

Ce n'est pas un hasard si, dans son texte, Jean de Jérusalem se réfère à un passage connu de l'homélie sur les Quarante Martyrs de saint Basile qui affirme que le peintre et l'écrivain font la même chose, l'un par les mots, l'autre en peignant des tableaux²². Il faut comprendre que, de même que les mots proclament une vérité, de même les images proclament, par d'autres moyens, la même vérité et ne sont pas une simple illustration d'un texte préexistant²³.

Si on essaie de démêler tous ces arguments, on voit rapidement qu'ils s'appuient l'un l'autre de manière circulaire : la vérité des images les rend sacrées ; mais en fait ces images, puisqu'elles sont proclamées sacrées, ne peuvent qu'être vraies. La possibilité d'images mensongères, comme celle de paroles mensongères, est niée. Tout abus fait scandale, car il risque de ruiner les fondements mêmes qui permettent d'affirmer une vérité. Sans qu'il soit possible d'insister ici sur ce point, on aperçoit, fondant en dernier ressort cette argumentation des théologiens, une véritable anthropologie de l'image, de son fonctionnement, de son aptitude à exiger d'être reconnue comme vraie — plus exactement de son aptitude à permettre qu'on exige qu'elle soit reconnue comme vraie —, faisant admettre une « vérité » qu'elle crée. Le mode de fonctionnement de l'image et l'image en tant que telle sont donc nécessairement au centre des préoccupations et des réflexions sur l'esprit humain, sur la possibilité d'agir sur lui. L'enjeu des réflexions sur la nature de l'image est donc fondamental.

Ce que l'on peut dire de l'image sacrée en général prend encore plus de signification quand on le rapporte à l'image utilisée dans le contexte liturgique. C'est à travers une image, à travers le pouvoir d'une image que l'homme peut trouver le chemin de sa plénitude, qui est la *théôsis*, la déification. Le détour que nous avons fait devait rendre clair que la liturgie, elle-même image, qui avait pour fonction non plus simplement d'évoquer une vérité éternelle, mais d'y faire participer, avait besoin, pour amener les participants à ce « mystère redoutable », d'être redoublée par ces autres images que sont les rites, les vêtements, les gestes, les images figurées enfin, qui n'agissent pas autrement que l'ensemble du rituel.

Iconographie et liturgie sont ainsi profondément liées l'une à l'autre. André Grabar, par un exemple concret, a mis clairement en évidence ce rapport, lorsqu'il a étudié l'illustration d'un manuscrit du XI^e siècle, le *Stavrou* 109, connu généralement sous le nom de rouleau liturgique de Jérusalem et contenant les prières prononcées par le prêtre dans la liturgie de saint Jean Chrysostome, depuis la Petite Entrée jusqu'à la fin de la célébration. Les scènes représentées évoquent, dit-il, des événements « considérés comme essentiels dans l'œuvre du salut et par conséquent dans le renouvellement sacramentel de celui-ci par chaque messe »²⁴. Cette conclu-

22. BASILE, *Sur les Quarante Martyrs* 2 (PG 31, col. 508-509).

23. SCHULZ, *Liturgie*, p. 100, oppose, de manière très juste, une « Evangelienverkündigung » à un « Evangelienbericht ». C'est sans doute dans cette direction qu'il faut interpréter le thème fréquent opposant manière d'agir de l'écrit et manière d'agir de l'image et qui, avant qu'il ne soit repris, peut-être dans un autre contexte, par Grégoire le Grand, ne pouvait guère opposer ceux qui savaient lire aux illettrés, qu'on voyait mal apprendre l'histoire sainte par des images aussi haut placées dans l'église qu'à Saint-Apollinaire-le-Neuf ou d'une iconographie aussi complexe qu'à Sainte-Marie-Majeure, pour ne citer que deux exemples célèbres.

24. Autre expression employée par A. GRABAR, p. 190 : « évocation de la messe par un cycle d'images ».

sion convainc d'autant plus facilement que les images sont placées à proximité immédiate des prières avec lesquelles elles sont en rapport, sans subir de contraintes dues à l'architecture, comme c'est le cas dans une église. Mais comme ce sont les mêmes scènes, avec quelques nuances, qui sont figurées dans les églises contemporaines, il devient légitime de suivre André Grabar lorsqu'il affirme que, dans les églises, le décor figuré est à interpréter de la même manière.

Qu'il ait bien indiqué la direction dans laquelle aller paraît indubitable, et on en trouve confirmation dans les commentaires liturgiques. Dans des textes proches par leur date du Rouleau de Jérusalem et des églises byzantines « classiques », il est d'abord fait mention du symbolisme du déroulement de la liturgie : « La célébration de la divine liturgie tout entière montre symboliquement, grâce aux mystères qui s'y accomplissent, l'économie complète de l'abaissement du vrai Dieu et de notre Sauveur Jésus-Christ en vue de notre salut »²⁵. Dans le même commentaire, l'idée que les images font comprendre la liturgie est nettement affirmée : « L'unité, la connexion du corps entier des saints mystères (est prouvée) par l'exposition des saintes icônes : car tous les mystères de l'Incarnation du Christ Notre-Seigneur y sont représentés aux yeux des fidèles, depuis la venue de l'archange Gabriel auprès de la Vierge jusqu'à l'Ascension du Sauveur et à son second avènement »²⁶. Tous ces éléments nous semblent donc montrer que les images qui se trouvent dans l'église « renvoient » — c'est à dessein que j'emploie encore un terme vague — à la célébration liturgique.

Mais l'interprétation d'André Grabar doit être précisée²⁷ : on peut prendre comme exemple l'image de la Présentation au Temple (*Hypapananti*) qui accompagne la prière Πάλιν και πολλάκις. Il cherche le lien entre texte et image dans l'idée de purification, effectivement présente dans cette prière, mais qui est loin d'être la composante essentielle évoquée dans le contexte orthodoxe pour cette fête²⁸. H. J. Schulz, au contraire, signale que cette prière précède immédiatement le *Chéroubikon*, hymne qui accompagne la Grande Entrée, c'est-à-dire la procession où les offrandes étaient apportées à l'autel²⁹. Or, dans la partie droite de l'image, la Vierge et Joseph présentent leurs offrandes, images des offrandes humaines pour le sacrifice de la messe, tandis que, dans la partie gauche, l'Enfant, dans les bras de Siméon, se désigne comme la véritable victime. Dans cette exégèse, nous sommes au-delà de l'idée d'illustration ; l'image suit le parcours de la liturgie elle-même et elle la redouble en montrant ce qui la fonde.

Pour comprendre encore plus en détail ce rapport, il faut expliciter davantage la fonction de la liturgie. On sait que son moment central est le sacrifice eucharistique. Celui-ci permet à l'homme de participer au divin, par la participation à la liturgie

25. NICOLAS D'ANDIDA, PG 140, col. 421 (trad. Bornert). Pour les problèmes concernant Théodore et Nicolas d'Andida, cf. BORNERT, *Commentaires*, p. 181-206. Je ne m'attache pas ici à l'originalité de la *Prothéoria*, telle qu'essaie de la mettre en évidence BORNERT, en particulier p. 202 s., mais plutôt aux éléments traditionnels qu'elle contient. Voir, à titre d'exemple, THÉODORE STOUDITE, *Antirrhethikon*, PG 99, col. 340.

26. PG 140, col. 420-421.

27. Cf. SCHULZ, *Liturgie*, p. 136-149.

28. GRABAR, *Rouleau* p. 183.

29. SCHULZ, *Liturgie*, p. 141.

céleste
remon
la liture
deveni
par le
sauvé,
dans le
sur la
il ne s
Christ
ticiper
monde
l'Euch
L'
tive es
éterne
O
l'Incar
Dieu,
byzan
aurait
nograd
L'
l'imag

30
semble
célébrée
31
32
Royaun
33
ta bonté
34
peut pa
p. 214
ment :
pos de
35
XII^e s.,
rapport
réserve
gique »
MANN,
prétatio
plus var
de cela)
36
une dat
A. BRY

céleste, éternellement célébrée par le Prêtre véritable, qui est le Christ³⁰. On peut remonter jusqu'à saint Irénée pour saisir cette signification la plus fondamentale de la liturgie byzantine : « Dieu s'est fait temporel, afin que nous, hommes temporels, devenions éternels »³¹. L'homme, créé à l'image de Dieu, mais déchu de ce statut par le péché, connaît le mal et la mort. Dieu, pour permettre à l'homme d'être sauvé, c'est-à-dire de retrouver sa condition primitive, la vie éternelle, intervient dans le monde. L'intervention divine se fait par l'Incarnation, par la mort du Christ sur la Croix, par son ascension charnelle. Dès lors, le royaume de Dieu existe, mais il ne sera réalisé dans toute sa plénitude qu'au moment de la Seconde Venue du Christ³². En attendant, le royaume de Dieu se révèle dans l'Eucharistie qui fait participer au mystère de l'Incarnation et qui permet ainsi à l'homme, encore dans ce monde, de s'élever au royaume des cieux, si bien que les hommes concèlèbrent l'Eucharistie avec les anges³³.

L'Eucharistie, en permettant à la nature humaine de retrouver sa dignité primitive est conçue comme une entrée dans le sanctuaire céleste où se célèbre l'unique et éternelle liturgie du véritable et unique Grand Prêtre³⁴.

Or on peut montrer que ce double mouvement, descente de Dieu sur terre par l'Incarnation et déification de l'homme qui lui permet de retrouver sa place près de Dieu, permet de rendre compte de l'ordonnement du décor des églises byzantines³⁵. Ainsi le déroulement même de la liturgie et de l'économie du Salut aurait une correspondance avec le déroulement topographique du programme iconographique, qui serait orienté et aboutirait au sanctuaire dans l'abside.

Le programme, pour sa partie principale du moins, commencerait donc par l'image appelée Pantocrator³⁶. On représente ainsi la Divinité sous la forme qu'elle

30. GRABAR, *Rouleau*, parle de répétition du sacrifice, des événements de la vie du Christ. Il ne semble pas que ce soient les termes qui conviennent : l'idée fondamentale est celle d'une liturgie unique célébrée hors du temps.

31. IRÉNÉE, *Contre les Hérésies V, Praef.* (SC 152), Paris 1969.

32. « Donne-nous de communier plus intimement encore au jour sans couchant de ton Royaume » : prière après la communion MERCENIER, *Prière*, p. 262.

33. « Fais qu'avec notre entrée se fasse l'entrée des saints anges qui servent et glorifient avec nous ta bonté » : prière de la Petite Entrée (BRIGHTMAN, *Liturgies*, p. 312; MERCENIER, *Prière I*, p. 235).

34. Pour des références au thème fondamental de la déification — *θέωσις* — de l'homme, on peut partir des indications données par J. MEYENDORFF, *Initiation à la théologie byzantine*, Paris 1975, p. 214 s. (traduction de *Byzantine Theology, Historical and Doctrinal Themes*, New York 1974); récemment : G. A. MANTZARIDIS, *The Deification of Man*, Crestwood 1984; voir aussi, par exemple, à propos de Maxime le Confesseur, BORNERT, *Commentaires*, p. 117-118.

35. Je considérerai ici essentiellement le décor des églises « classiques », c'est-à-dire des XI^e-XII^e s., sans chercher à rendre compte, pour l'instant, ni de l'évolution du décor des églises et de son rapport avec la liturgie à partir de l'iconoclasme, ni de son évolution à partir du XIII^e s.; de même, je réserve pour plus tard un examen des décors antérieurs à l'iconoclasme, même si une « lecture liturgique » est là aussi vraisemblable : voir, à titre d'indication, les références données par F. W. DEICHMANN, *Ravenna II*, 2, Wiesbaden 1976, p. 143-144, même si lui-même ne se satisfait pas de cette interprétation; cf. encore ci-dessous n. 62. Je laisse également de côté, pour l'instant, le décor du narthex, plus varié (cf. ci-dessous n. 59, référence aux remarques de Sinding-Larsen qui peuvent rendre compte de cela) et qui demande donc une approche plus détaillée.

36. On sait que le terme « Pantocrator » n'accompagne l'image du Christ dans la coupole qu'à une date tardive (XIV^e s.) dans le domaine byzantin proprement dit : cf. les exemples donnés par A. BRYER et D. WINFIELD, *The Byzantine Monuments and Topography of the Pontos*, Washington 1985,

a prise par l'Incarnation, la seule forme, celle du Fils, qui rendait sa représentation possible : le Christ est donc représenté ici en tant qu'image du Père³⁷. Ce thème apparaît dans de nombreux textes ; on peut citer à titre d'exemple le début d'un passage de saint Basile : « Le Fils, image parfaite de Dieu invisible, né du Père, Logos vivant, Dieu étant auprès de Dieu et non pas venu auprès de lui... »³⁸. Il est représenté à l'origine de tout, y compris de la liturgie : c'est ce rôle primordial, ce rôle d'ordonnateur, qui le met à cette place, hiérarchiquement la plus élevée et à partir de laquelle se déroule, comme je vais essayer de le montrer, l'ensemble du décor.

En effet, cette image qui se trouve dans la coupole prend son sens, comme les autres, par sa relation avec l'ensemble du décor : on ne peut donc pas simplement dire qu'elle est la transposition, dans la coupole, d'une ancienne image d'abside, en invoquant l'introduction de la coupole dans la basilique³⁹, ni voir simplement, dans l'opposition de la Théotokos dans la conque de l'abside, et du Pantocrator dans la coupole, la conséquence d'une répartition entre abside et coupole d'anciens décors d'abside à double zone, comme ceux qui se trouvent par exemple dans les absides de Baouît⁴⁰. Ces deux images ne sont pas du tout équivalentes : on a, d'un côté, ce qui est le plus souvent interprété comme l'image du Christ de la Seconde Venue, qui marque l'aboutissement des temps et qui se trouvait dans l'abside, de l'autre, une image, dans la coupole, qui représente le Dieu éternellement régnant, tel qu'il est invoqué dans les prières de la liturgie, mais en particulier dès l'ouverture de celle-ci. Même si, comme je le pense maintenant, ces images absidiales demandent une interprétation plus précise, celui qui y est représenté est presque nécessairement

p. 211, n. 206 ; voir aussi J. T. MATTHEWS, « The Byzantine Use of the Title of Pantocrator », *OCP* 44, 1978, p. 442-462, qui explique pourquoi il n'est pas illégitime d'utiliser le terme de « Pantocrator » pour désigner le « Christ » de la coupole à partir de la fin du IX^e s., même si ce terme n'est employé dans les inscriptions de la coupole que bien plus tard. Cf. aussi K. WESSEL, « Das Bild des Pantokrators » dans *Polychronion* (Mélanges F. Dölger), Heidelberg 1966, p. 521-535.

37. On sait maintenant que la représentation d'un personnage dans un médaillon ou dans un disque signifie que c'est une image qui est représentée : cf. J. WIRTH, *Revue de l'Art* 29, 1988, p. 9-21 ; cf. également *Jean* 14, 9 : « Qui me voit, voit aussi le Père ». Voir aussi, sur le Pantocrator de la coupole, SCHULZ, *Liturgie*, p. 104-105, qui continue à parler du Christ, comme il est commode de le faire, tout en reconnaissant que, dans la liturgie, c'est Dieu qui est appelé Pantocrator (il renvoie à J. PASCHE, « Der Christuspantokrator in der Liturgie », *Jahresber. der Görres-Gesellschaft* 1939, Cologne 1940, p. 42 s.). Sur ce point, voir aussi les remarques de J. T. MATTHEWS (cité n. 36). On note d'ailleurs une hésitation chez Schulz entre la page 101 où le Christ de la coupole a pour fonction de représenter l'histoire du Salut, résumant en une seule image l'Incarnation, l'Ascension et la Seconde Venue, et la p. 104 où, paraphrasant Photius, il dit que le Christ, en créateur du monde, regarde du haut du ciel vers la terre. Ce deuxième point de vue, comme on le verra plus loin, permettra de rendre bien mieux compte du rapport entre cette image et celle de la Théotokos dans l'abside.

38. BASILE, *Sur la Foi*, PG 31, 465. Voir aussi un passage où il reprend des textes néo-testamentaires : « ...celui qui est le rayonnement de sa gloire, l'empreinte de sa propre hypostase, l'image du Dieu invisible, donc sa propre image vivante, celui qui a déclaré : mon Père et moi nous sommes un ; et : qui m'a vu, a vu le Père » : BASILE, *Homélie sur l'Hexameron* 9, 6 (SC 26 bis). Sur cette question, voir aussi A. GRABAR, « La représentation de l'Intelligible dans l'art byzantin du Moyen Âge », *Actes du VI^e Congrès Intern. des Études Byzantines*, Paris 1948, réimprimé dans *Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*, Paris 1966, I, p. 50-62.

39. DUFRENNE, *Mistra*, p. 50.

40. Ch. IHM, *Die Programme der christlichen Apsismalerei vom 4. Jahrh. bis zur Mitte des 8. Jahrh.*, Wiesbaden 1960, p. 111-112.

l'aboutissement des temps
couple
peut p
demme
témoig
crator
humain
L
L
temps
avoir
prend
des Pu
trouve
grâce,
Archa
aux ye
chacun
habitu
futur,
sous la
vos se
venir
les vis
nous s
proph

41
symbol
p. 178
chrétien
42
que les
fait que
peuvent
43
44
t. 2, Pa
l'évoca
l'euchar
passage
tement
être dé
45
46
47
Studies
7, 14);
mais si
206) qu
les visio

l'aboutissement de la liturgie, celui à qui on accède⁴¹, alors que celui qui est dans la coupole est celui dont tout découle. Pour la même raison, l'image de la coupole ne peut pas signifier « le retour des hommes à l'état antérieur au péché »⁴². Il est évidemment encore plus difficile de rejeter, en tant que reflet de la piété populaire, les témoignages de Photius et de bien d'autres sur la signification des images du Pantocrator dans la coupole comme celui qui, du haut du ciel, règle les affaires humaines⁴³.

La divinité est souvent entourée des Puissances célestes, qui sont dans le même temps, qui peuvent la contempler en face et l'adorer éternellement. Il ne doit pas y avoir déjà allusion, à cet emplacement, à la liturgie céleste proprement dite, qui prendra place ici à une date plus tardive. Mais on marque bien ainsi, par la présence des Puissances, que la liturgie part du temps éternel de Dieu. La même succession se trouve dans la liturgie : les Puissances sont évoquées à la fin de la prière d'action de grâce, qui introduit l'anaphore : « C'est vous en effet que louent les Anges, les Archanges, les Trônes, les Dominations, les Puissances, les Vertus, et les Chérubins aux yeux multiples. Les Séraphins se tiennent en cercle autour de vous, eux qui ont chacun six ailes »⁴⁴. Dans ce mouvement descendant, nous rencontrons ensuite habituellement les prophètes. Ce sont eux qui ont annoncé aux hommes leur salut futur, ce qui justifie leur place à cet endroit, plutôt que l'idée qu'ils sont représentés sous la coupole en tant que visionnaires⁴⁵ : « Vous nous avez parlé par la bouche de vos serviteurs les prophètes, nous annonçant d'avance la rédemption qui devait venir »⁴⁶. D'ailleurs, les textes qu'ils tiennent à la main évoquent le Salut plus que les visions⁴⁷. Cette interprétation s'accorde avec le mouvement descendant, que nous supposons dans cette première partie du décor et qui serait interrompu, si les prophètes étaient représentés ici en visionnaires.

41. Voir encore BORNERT, *Commentaires*, p. 122, à propos de la mystagogie de Maxime et de son symbolisme qui conduit jusqu'à la Parousie. Cf. aussi les remarques de WALTER, *Art and Ritual*, p. 178 s., sur « l'accessibilité » du Christ comme thème fondamental pour les images d'abside paléochrétiennes.

42. DUFRENNE, *Mistra*, p. 50. La difficulté de certaines des interprétations de S. Dufrenne, bien que les principes qu'elle a dégagés et sur lesquelles elle se fonde soient solides, provient sans doute du fait que le système a nécessairement évolué depuis sa mise en place et donc que les églises de Mistra ne peuvent pas servir simplement à illustrer celui-ci.

43. Cf. IHM (cité n. 40), n. 68.

44. BRIGHTMAN, *Liturgies*, p. 323, l. 14 s. (trad. S. SALAVILLE, *Les liturgies orientales II, La messe* t. 2, Paris 1942, p. 15). Ce rapprochement pourrait suggérer que l'image du Pantocrator correspond à l'évocation de la divinité au début de la même prière, au début de l'anaphore proprement dite, dans l'eucharistia (sur l'eucharistia — prière d'action de grâces —, cf. SALAVILLE, *op. cit.*, p. 10 s.); pour ce passage, cf. BRIGHTMAN, *Liturgies*, p. 321, l. 28 s. On peut aussi rappeler que le *credo* précède immédiatement l'anaphore. Mais une correspondance de ce type entre système du décor et liturgie doit encore être démontrée.

45. DUFRENNE, *Mistra*, p. 49-50.

46. Prière qui suit le *Sanctus* : BRIGHTMAN, *Liturgies*, p. 325, l. 13 s. (SALAVILLE, *op. cit.*, p. 18).

47. Cf., par exemple, l'Isaïe de Sainte-Sophie de Constantinople : C. MANGO, *Materials for the Studies of the Mosaics of Saint Sophia at Istanbul*, Washington 1962, p. 58 et diagramme 3 (texte cité : *Isaïe* 7, 14); ou les nombreux prophètes de Kurbinovo : HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, p. 197-214; mais si l'auteur qualifie les prophètes de visionnaires, on voit aussi bien par Kurbinovo même (p. 198-206) que par les autres exemples rassemblés (p. 210-211) que les textes tenus par eux ne concernent pas les visions.

La place des évangélistes dans les pendentifs, au-dessous des prophètes, mais avant les scènes de la vie du Christ, peut sembler paradoxale et difficile à justifier. Elle prend sens si l'on admet que les évangélistes viennent, pour ainsi dire comme des portraits d'auteurs, avant les images qui ont leur origine dans un récit qu'ils ont raconté; mais peut-être faut-il dire, de manière plus précise, que les évangélistes sont représentés parce qu'ils proclament ce que les prophètes ont annoncé et ce qui est l'objet de la liturgie⁴⁸.

Dans le décor des églises, on rencontre ensuite, en suivant notre cheminement, la série de scènes traditionnellement appelée *Dôdekaorton* où sont évoqués quelques-uns des moments essentiels de la vie terrestre du Christ. Or, pour la période qui correspond au développement de ce cycle iconographique, nous trouvons des indications nettes pour l'idée d'une correspondance entre moments de la liturgie et événements de la vie terrestre du Christ⁴⁹. On restreint le rapport entre image et liturgie lorsqu'on le limite aux seules images qui se trouvent dans le sanctuaire ou lorsqu'on parle d'un cycle d'images des « fêtes liturgiques », se référant ainsi à des fêtes qui sont célébrées à un moment déterminé de l'année et dont la célébration infléchit la liturgie du jour⁵⁰.

Les images du cycle des fêtes seraient, dans cette conception, l'illustration des principaux moments du calendrier liturgique et, évidemment, à chaque image correspondrait une fête. On a déjà souligné les principales difficultés soulevées par cette interprétation : les plus importantes ne résident pas tant dans les variantes dans le choix des fêtes représentées⁵¹, que dans le fait qu'on a du mal à établir une correspondance nette entre les scènes représentées en général dans ce cycle et les principales fêtes de l'année liturgique⁵². On trouve en particulier, comme faisant parfois partie de ce cycle, des scènes comme le Lavement des pieds, la Déposition de la

48. D. MOURIKI, *Tà ψηφιδωτὰ τῆς Νέας Μονῆς τῆς Χίου*, Athènes 1985, p. 129, signale que les Évangélistes à la Néa Moni sont tournés vers l'abside.

49. À propos de Théodore et Nicolas d'Andida, cf. ci-dessus n. 25; voir aussi BORNERT, *Commentaires*, p. 207-210, les remarques sur le poème didactique de Psellos; voir aussi SCHULZ, *Liturgie*, p. 149-162.

50. Sans vouloir faire une bibliographie exhaustive sur les interprétations du cycle dit des Douze Fêtes depuis la parution de l'article fondamental d'A. Grabar, je noterai simplement que S. DUFRENNE, *Mistra*, p. 56, n. 63, signale que l'article de E. LUCCHESI PALLI, « Festbildzyklus », dans *Lexikon der Christlichen Ikonographie* II (1970), col. 26-31, reprend l'interprétation traditionnelle. Parmi les parutions les plus récentes, il suffit de signaler D. MOURIKI (cité n. 48), p. 222, qui parle toujours du cycle des fêtes liturgiques; de même, O. DEMUS, *The Mosaics of San Marco in Venice* I, 1, Chicago-Londres 1984, p. 243-244, parle également d'un cycle des fêtes. Cf. encore E. KITZINGER, « Reflections on the Feast Cycle in Byzantine Art », *CArch.* 38, 1988, p. 51-73, qui, dans la première partie de cet article, insiste sur la notion de fête et qui, dans la seconde partie, voit comme origine de ce cycle des fêtes les images qui ont décoré des objets achetés par les pèlerins en Palestine. Tout se passe comme si le succès de DEMUS, *Decoration*, avait détourné les chercheurs d'une voie pourtant déjà suggérée par G. MILLET, *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile*, Paris 1916, en particulier p. 15-40.

51. Cf. déjà DEMUS, *Decoration*, p. 22 et p. 56 s.

52. Cf. les remarques de DUFRENNE, *Mistra*, p. 55-56, mais les exemples qu'elle donne ont pu ne pas convaincre dans la mesure où elle étudie la situation des XIII^e-XIV^e s., si bien qu'il est possible d'y opposer l'argument souvent utilisé d'une « dissolution » de ce cycle à l'époque « tardive » (cf. déjà DEMUS, *op. cit.*, p. 61-62); par ailleurs, l'absence du Crucifiement à la Péribleptos (DUFRENNE, *ibid.*) peut faire difficulté quel que soit le principe d'explication adopté. Pour le calendrier liturgique et pour les différents « niveaux » de fêtes, voir MERCENIER, *Prière* II, 1, p. 13-74.

hètes, mais
à justifier.
lire comme
it qu'ils ont
évangélistes
cé et ce qui

minement,
s quelques-
de qui cor-
des indica-
ie et événe-
e et liturgie
u lorsqu'on
es fêtes qui
infléchit la

tration des
image cor-
es par cette
tes dans le
une corres-
les princi-
ant parfois
sition de la

gnale que les

ERT, *Commen-
turgie*, p. 149-

dit des Douze
olement que
bildzyklus »,
raditionnelle.
22, qui parle
in Venice I, 1,
KITZINGER,
s la première
origine de ce
Tout se passe
t déjà suggé-
-40.

ne ont pu ne
t possible d'y
ve » (cf. déjà
RENNE, *ibid.*)
gique et pour

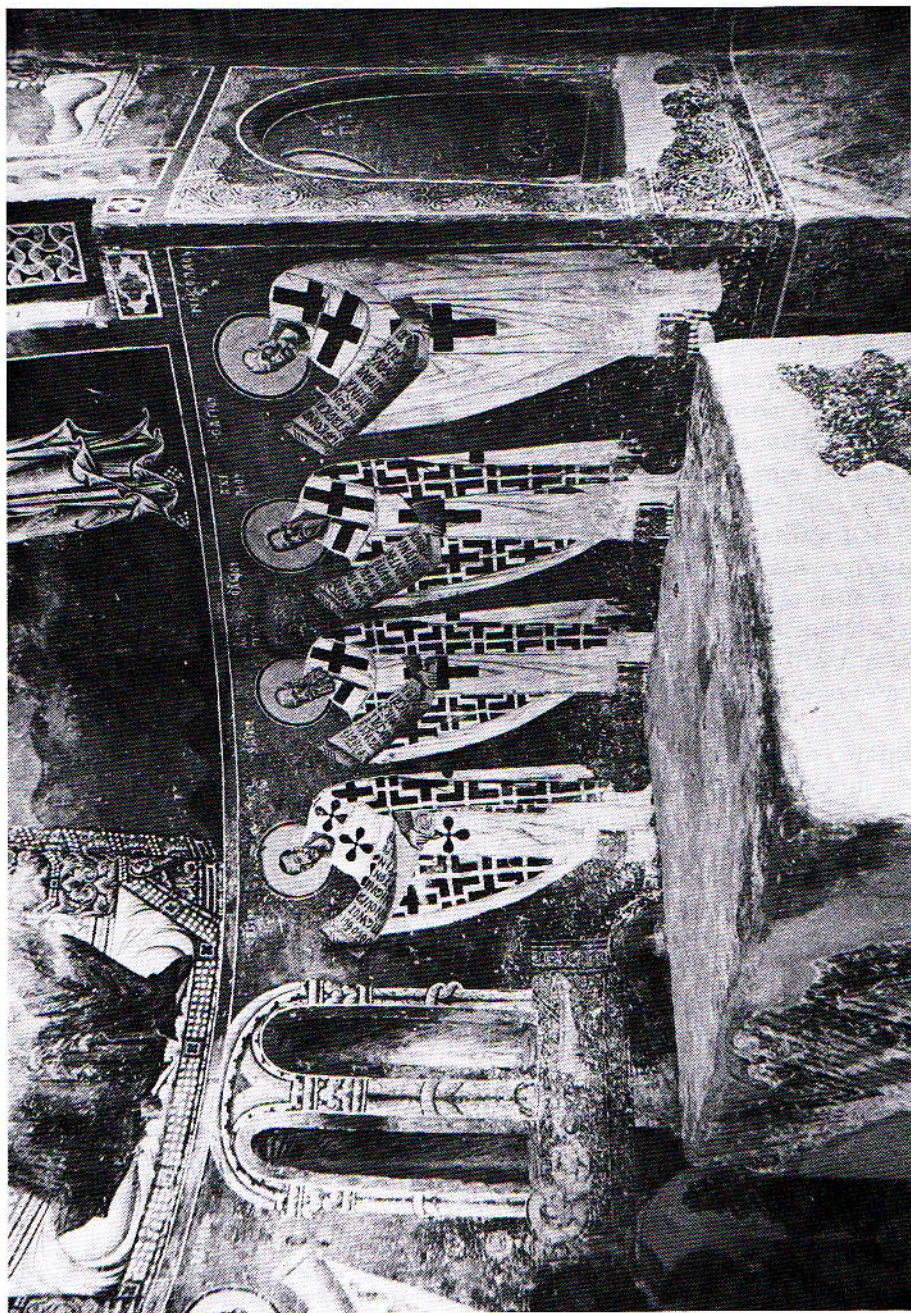


Fig. 1. — Kurbinovo, Saint-Georges : registre inférieur (sud-est) du décor de l'abside.

Croix, qui ne sont pas des fêtes au sens strict du mot, tandis que, par exemple, l'Exaltation de la Croix n'est jamais représentée⁵³. Plutôt que de considérer que ces images renvoient à un moment du cycle liturgique annuel, je propose de dire qu'elles sont liées au déroulement de chaque célébration liturgique, conduisant à l'élément central de la liturgie, le Sacrifice, qui s'accomplit par la Descente du Saint Esprit sur les oblates qui sont ainsi transformés en chair et en sang du Christ⁵⁴.

Mais si nous comparons ce que disent ces textes à l'utilisation des images et aux correspondances telles que nous les trouvons par exemple dans le Rouleau de Jérusalem, on en retire l'impression nette qu'il n'y a pas nécessairement correspondance univoque et élément par élément entre un cycle d'images et la liturgie ou tel ou tel commentaire liturgique. On constate, par exemple, que dans le Rouleau de Jérusalem, les scènes, représentées dans un ordre qui met en évidence les rapprochements que l'auteur a voulu faire avec certaines prières liturgiques, ne suivent pas l'ordre chronologique de la vie du Christ, tel qu'il est, pour l'essentiel, respecté dans le cycle décorant les églises⁵⁵. Par contre, dans l'*Eucharistia*, déjà rencontrée, nous trouvons, du moins dans la liturgie de Basile, la mention d'événements fondamentaux pour l'histoire du salut : l'Annonciation (« s'étant incarné d'une Vierge sainte... »), la Nativité (« Il a daigné naître d'une femme, de la sainte Mère de Dieu et toujours Vierge... »), le Baptême (« nous ayant purifiés par l'eau et sanctifiés par l'Esprit Saint... »), puis la Passion (Crucifixion, Descente aux Limbes) et l'Ascension⁵⁶. Ce n'est évidemment pas là le cycle développé de douze images, tel qu'il finira par se répandre, mais nous avons, dans les événements nommés ici, les aspects essentiels de la vie du Christ du point de vue de l'histoire du salut, à savoir l'Incarnation et la mort sur la croix concentrés, en quelque sorte, dans le cadre d'une des prières de la liturgie.

C'est donc plutôt la signification d'ensemble qu'il faut prendre en compte. Une confirmation de cette hypothèse, qui doit encore être vérifiée dans le détail, peut être cherchée dans les petites églises où la place manque pour un cycle complet : les scènes qui sont maintenues paraissent bien être les moments essentiels de l'Incarnation et de la Passion. Il faut donc dire en dernier ressort qu'à travers des scènes dont la thématique essentielle concerne l'Incarnation et la Passion du Christ, est montré ce qui a permis et donné son sens à la célébration qui forme le moment central de la liturgie.

Très logiquement, cette série d'images de la vie du Christ, qui représentent les moments décisifs de la vie terrestre de la divinité, vient s'insérer entre l'invocation de la divinité et de ceux à travers lesquels elle s'est adressée à l'homme, et le lieu (mais on peut aussi dire le moment) de la communion, c'est-à-dire le rite qui permet à l'homme de retrouver sa nature primitive et l'union avec Dieu, rendue à nouveau possible par l'Incarnation : ainsi, de même manière qu'aux prières que nous venons d'évoquer succèdent les paroles de l'Institution de l'Eucharistie, puis l'invocation au

53. Autres exemples signalés par GRABAR, *Rouleau*, p. 189 et n. 36.

54. « Dans la célébration des saints mystères, l'acte essentiel est la transformation des dons offerts en corps et en sang divins ; la fin en est que les fidèles soient sanctifiés pour qu'ils reçoivent la rémission de leurs péchés et l'héritage du royaume des cieux. » : CABASILAS, *Liturgie I*, 1.

55. GRABAR, *Rouleau*, p. 182-183.

56. BRIGHTMAN, *Liturgies*, p. 325, l. 31 s.

Saint-Esprit pour que s'accomplisse le mystère (épiclèse), de même au décor de l'espace central de l'église succède celui du sanctuaire ⁵⁷.

L'essentiel de la célébration est, en effet, le rite de l'Eucharistie qui va se dérouler dans le sanctuaire et en relation avec l'autel. L'Annonciation, qui est le plus souvent à l'entrée du sanctuaire, c'est-à-dire devant l'autel, peut avoir cette place privilégiée non seulement au fait qu'elle marque le début de l'Incarnation, mais qu'elle désigne ainsi le lieu où sa finalité essentielle se réalise. Ce ne sont pas seulement les fidèles qui vont participer à la célébration, mais aussi la foule des saints, qui vont finir par être figurés sur la partie basse des murs de l'église, comme dans une procession qui converge vers l'autel et qui aurait à sa tête, présents dans l'abside, les saints évêques célébrant. Il semble qu'ils soient souvent, en tout cas à une époque tardive, représentés et regroupés dans un ordre proche de celui dans lequel ils sont évoqués dans la liturgie ⁵⁸.

Le sanctuaire est ainsi l'aboutissement du décor comme il est celui de la liturgie. Il est donc normal que le lien entre iconographie et liturgie y soit particulièrement étroit — et donc aussi bien apparent —, en raison à la fois de la proximité « physique » entre image et rite, et de l'importance du rite en cause. C'est donc aussi dans cette zone que les modifications ou variantes dans l'image ont le moins de chance d'être « gratuites » et doivent être liées de manière très précise à des variations du rituel et de sa signification ⁵⁹. Nous en trouvons effectivement des indications dans l'évolution du décor du sanctuaire ⁶⁰.

Le premier fait qui attire l'attention est l'évolution de la représentation des saints évêques ⁶¹. Au début du XI^e siècle, on trouve encore, comme à la Panagia tòn Chalkeôn de Thessalonique, datée de manière sûre de 1028 par une inscription, quatre évêques représentés frontalement entre les fenêtres de l'abside ⁶². Un peu plus

57. C'est au décor de l'abside que Chr. Walter consacre une grande partie de son livre : cf. WALTER, *Art and Ritual*, p. 178 s. (en particulier ce qu'il dit des évêques officiant, du *melismos*, de la communion des apôtres).

58. DUFRENNE, *Mistra*, p. 60-62. On voit aussi facilement, par cet exemple, comment au symbolisme liturgique peut se superposer un autre niveau de signification, comme ici, la coupole représentant le monde céleste s'opposant aux parties basses des murs, symbolisant l'Église terrestre. De même manière, il ne faut pas opposer ce symbolisme liturgique à ce qui est dit par les commentateurs sur la signification des différentes parties de l'église, opposant en particulier nef et sanctuaire. Nous avons affaire à des jeux de significations complémentaires et non opposés ou contradictoires.

59. L'idée générale que plus une image ou un cycle se trouve près du « foyer » de la célébration, plus son contenu lui est lié et se trouve déterminé, est un des thèmes fondamentaux de SINDING-LARSEN, *Iconography* (cité n. 3); *a contrario*, les contraintes sont moins fortes pour le narthex, ce qui explique une plus grande liberté pour l'ordonnement du décor (cf. ci-dessus n. 35).

60. Je n'évoquerai pas ici les programmes des absides latérales, *diakonikon* et prothèse, qui méritent un développement particulier : cf. G. BABIĆ, *Les chapelles annexes des églises byzantines*, Paris 1969.

61. Sur la signification de cette scène, voir aussi SCHULZ, *Liturgie*, p. 173 s., mais celui-ci ne semble pas avoir repéré les exemples les plus anciens. Cf. WALTER, *Art and Ritual*, p. 200 s., HADERMANN-MISGUICH, *Kurbino*, p. 67 s.; voir aussi les nombreux exemples réunis par S. TOMEKOVIC, « Les évêques locaux dans la composition absidale des saints officiant », *BNJ* 23, 1981, p. 65-88.

62. K. PAPADOPOULOS, *Die Wandmalereien des XI. Jahrh. in der Kirche Panagia tòn Chalkeôn in Thessaloniki*, Graz 1966, p. 28-30. Il faut noter que WALTER, *op. cit.*, en particulier p. 174-177 (cf. aussi p. 200), pense que la représentation des évêques change complètement de signification à partir du moment

tard, à Sainte-S...
L'introduction...
d'officier — ils...
datée de manière...
l'église de la Vi...
sans doute d'u...
rieurs » sont en...
sément Basile...
d'un trône vide...
première et de l...
sûrement datée...
(entre 1092 et 1...
de Saint-Pantél...
conque de l'abs...
rhipidia à la ma...
côté par Basile...
portant un text...

Gordana E...
puisque'elle y v...
théologiques d...

où ils sont montr...
Voir aussi M. Ch...
1, 1960, p. 87-10...
les évêques rep...
simplement « d'i...
en dehors de l'ab...
le Thaumaturge...
si l'on peut être...
plus générale, où...
schématiser sa p...
riale qui va être...
Il me semble que...
antérieures à l'ic...
ler ici le riche liv...
cheses (Supplem...
que je puisse le...

63. Sur Sai...

64. BRIGH...
que la scène des...
bration.

65. Pour la...
1962-1963 », *DC*...
Cyprus, Londres

66. G. BA...
Frühmittelalt. St....
des peintures de...
Veljusa, Skopje 1...

67. Les tex...
376. On remarq...
rents de la liturg...

tard, à Sainte-Sophie d'Ohrid, ils sont encore représentés de la même manière⁶³. L'introduction de l'innovation essentielle qui permet de voir les évêques en train d'officier — ils ne sont donc plus représentés de face, mais de profil et inclinés —, est datée de manière relativement précise : l'exemple le plus ancien paraît être celui de l'église de la Vierge Éléousa de Veljusa, construite aux environs de 1080. Il s'agit sans doute d'un décor de transition dans la mesure où les deux évêques « extérieurs » sont encore représentés de face, tandis que les deux évêques centraux, précisément Basile et Jean Chrysostome, sont représentés de profil, de part et d'autre d'un trône vide, tenant à la main un rouleau ouvert où l'on peut lire le début de la première et de la deuxième prière pour les fidèles dans leur liturgie respective⁶⁴. Plus sûrement datée que Veljusa est l'église de Saint-Jean-Chrysostome à Koutsovendis (entre 1092 et 1118)⁶⁵. Plus tardive est la représentation du trône vide dans l'abside de Saint-Pantéléimon de Nérézi, bien datée de 1164⁶⁶ : dans la zone inférieure de la conque de l'abside il est entouré par deux anges-diacres inclinés vers lui et tenant des *rhypidia* à la main. Des deux côtés viennent des évêques en procession, conduits d'un côté par Basile, de l'autre par Chrysostome et tenant chacun à la main un rouleau portant un texte de la liturgie correspondante⁶⁷.

Gordana Babić donne à ces compositions une même signification, bien précise, puisqu'elle y voit l'offrande des oblates à la Trinité, en relation donc avec les débats théologiques de la première moitié du XII^e siècle. Il faut rappeler que l'autel était

où ils sont montrés officiant : c'est alors seulement que la signification liturgique lui paraît attestée. Voir aussi M. CHATZIDAKIS, « Βυζαντινές τοιχογραφίες στον Όρωπό », *Delt. Chr. Arch. Et.*, 4^e série, 1, 1960, p. 87-107, qui consacre un long passage (p. 91-99) à cette question, en suggérant déjà que les évêques représentés de face n'avaient en rien une signification liturgique; il s'agirait simplement « d'icônes » (cf. p. 95). Cette idée est confortée par la représentation d'évêques de face en dehors de l'abside : par exemple, à Hosios Loukas, Jean Chrysostome, Basile, Nicolas et Grégoire le Thaumaturge se trouvent dans des niches sous la coupole (WALTER, *op. cit.*, p. 176). Je ne sais pas si l'on peut être aussi affirmatif : la position de Chr. Walter sur ce point est liée à une problématique plus générale, où il dénie une signification liturgique au décor des absides paléochrétiennes. Pour schématiser sa pensée, on pourrait dire qu'avant l'iconoclasme, on a affaire à une iconographie impériale qui va être remplacée un certain temps après cette période par une iconographie « liturgique ». Il me semble que la question d'un éventuel sens liturgique, sinon eucharistique du décor des absides antérieures à l'iconoclasme ne peut pas être aussi simplement écartée. Il me semble important de signaler ici le riche livre de G. HELLEMO, *Adventus Domini. Eschatological Thought in 4th-Century Apse and Catecheses* (Supplements to Vigiliae Christianae V), Leiden 1989, qui m'est parvenu trop tardivement pour que je puisse le faire entrer dans la discussion.

63. Sur Sainte-Sophie d'Ohrid, voir A. GRABAR, *CArch.* 15, 1965, p. 257-265.

64. BRIGHTMAN, *Liturgies* p. 316, l. 11-16; p. 317, l. 9-16. WALTER, *Art and Ritual*, p. 207, pense que la scène des évêques officiant représente l'anaphore, en tant que symbole de l'ensemble de la célébration.

65. Pour la date, cf. C. MANGO et E. HAWKINS, « Report on Fieldwork in Istanbul and Cyprus, 1962-1963 », *DOP* 18, 1964, p. 333-339; cf. maintenant A. et J. STYLIANOU, *The Painted Churches of Cyprus*, Londres 1985, p. 456-463 (où les fresques sont plutôt datées de 1100-1118).

66. G. BABIĆ, « Les discussions christologiques et le décor des églises byzantines au XII^e s. », *Frühmittelalt. St.* 2, 1968, p. 368-386, en particulier p. 374 s.; p. 382-383, la discussion sur la datation des peintures de Veljusa, avec mention de la bibliographie antérieure; voir aussi MILJKOVIĆ-PEPEK, *Veljusa*, Skopje 1981 — compte rendu dans *CArch.* 33, 1985, p. 183-185.

67. Les textes sont cités avec les références à l'édition de Brightman par G. BABIĆ, *op. cit.*, p. 375-376. On remarquera que tous ces textes (il y a huit évêques représentés) proviennent de moments différents de la liturgie.

considéré comme une image du trône de Dieu ⁶⁸ et que, déjà, le commentaire de Germain montrait le prêtre, pendant l'anaphore, debout entre deux chérubins devant le trône de Dieu. Le sens liturgique de l'image des évêques célébrant est aussi clair lorsqu'ils se dirigent vers le centre de l'abside, où rien n'est figuré, comme s'ils officiaient à l'autel présent dans l'église (Lagoudera, Bačkovo), que lorsqu'ils sont figurés de part et d'autre d'un autel sur lequel sont d'abord représentés seulement calice et patène (les exemples les plus anciens, dans une église en tout cas, paraissent être la première couche de Bojana ou les Saints-Anargyres de Kastoria ⁶⁹). C'est à l'extrême fin du XII^e siècle, à Kurbinovo, que nous voyons pour la première fois le corps du Christ représenté sur l'autel, image qui annonce le thème du *mélismos*, qui deviendra habituel par la suite, où le Christ, sous la forme d'un petit enfant, est couché dans la patène ⁷⁰ (fig. 1). Sans avoir besoin de reprendre le problème d'ensemble de cette scène ⁷¹, qui est bien connue, on voit comment elle montre de la manière la plus précise et la plus insistante le concept central de la célébration : celui de la présence réelle dans le sacrifice eucharistique, qui permet à celui qui y prend part d'avoir part aussi à la célébration de la liturgie céleste.

À cette liturgie participent déjà les apôtres ⁷², car ce n'est évidemment pas la Cène historique qui est représentée dans la Communion des apôtres, mais, déjà, la liturgie éternellement célébrée par le Christ lui-même. C'est la première image qui montre des hommes ayant part à cette communion et pouvant donc de nouveau approcher Dieu et le contempler. La nature humaine n'est plus condamnée. C'est sans doute à partir de cette image que se développe celle de la Liturgie divine proprement dite, qui se répand plus tard et où le Christ la célèbre pour les anges.

Les deux images, qui clôturent en quelque sorte le programme iconographique, développent cette idée du salut d'une nature humaine qui peut retrouver l'Éternité dont elle était déchue et contempler de nouveau Dieu. Les images de la célébration liturgique et la célébration elle-même sont dominées, dans la conque de l'abside, par l'image de la Mère de Dieu : dans la perspective que nous avons adoptée ici, on y verra plutôt l'image de la première personne humaine qui a pu accéder à l'union avec la Divinité, union qui s'est manifestée en elle dans la mesure déjà où elle a donné chair au Christ. Bien sûr, il est ainsi fait allusion à l'Incarnation, mais, autant que l'image de Dieu qui s'est fait homme, nous voyons ici la nature humaine sanctifiée, le résultat de la *théosis* rendue possible par l'Incarnation. C'est cette position de la Théotokos dans la hiérarchie qui rend possible son rôle d'intercesseur dont parle déjà Photius dans son sermon. Elle forme ainsi le second pôle du décor de l'église,

68. Cf. BORNERT, *Commentaires*, p. 177; autres références : WALTER, *Art and Ritual*, p. 201 n. 168.

69. Références : DUFRENNE, *Mistra*, p. 26; WALTER, *op. cit.*, p. 200-201, donne des exemples plus anciens dans des miniatures.

70. HADERMANN-MISGUICH, *Kurbinovo*, p. 74-78.

71. Voir, par exemple, HADERMANN-MISGUICH, *loc. cit.*; WALTER, *op. cit.*, p. 201-203 et 205 s. Voir récemment Chr. WALTER, « The Christ Child in the Radoslav Narthex : a learned or a popular Theme », *Studienica et l'art byzantin autour de l'année 1200*, Belgrade 1988, p. 219-224.

72. Pour la communion des apôtres, SCHULZ, *Liturgie*, p. 170 s., mais Schulz, qui ne connaît pas l'exemple de la Panagia tón Chalkeôn de Thessalonique, qui, datant de 1028, est le plus ancien — cf. ci-dessus n. 60 —, donne une importance déterminante à Ohrid et à Kiev, dont il suppose les programmes différents de ceux des églises grecques : *ibid.*, p. 169-170.

non pa
est la p
sente
effraya
Théoto

L'
se tro
d'Ohr
Christ
aussi l
plénitu

Q
deman

La
deman

l'une l
finit pa
par la
questio
iconog

que les
lisme,
siasiqu

iconog
des rit

le chap
nograph

quelqu
conten

symbo

Douze
cations

avions
redoub

Il
liturgi

liturgi

73
74

principe
= prière

75
76
77

symboli
breux él
78

non pas, comme on le dit d'habitude⁷³, simplement parce que la voûte de l'abside est la position la plus éminente, après la coupole, mais parce que la Théotokos représente l'aboutissement de l'histoire du salut. À la représentation de la Divinité effrayante correspond, à l'aboutissement du cycle liturgique, à travers l'image de la Théotokos, la manifestation de la nouvelle nature de l'homme.

L'autre image, qui, parallèlement à celle de la Théotokos, achève le cycle, et qui se trouve très souvent dans les églises du XII^e siècle (et déjà à Sainte-Sophie d'Ohrid), au-dessus du sanctuaire, est celle de l'Ascension : l'Ascension, c'est le Christ montant au ciel avec sa nature humaine, si bien que cette image montre elle aussi la possibilité donnée à la nature humaine de monter au ciel et de retrouver la plénitude de sa véritable nature.

Quelles conclusions peut-on tirer de toutes ces remarques dont beaucoup demandent à être encore développées ?

La première paraît être la correspondance entre la démarche liturgique et la démarche iconographique, non pas correspondance terme à terme, qui ferait de l'une l'illustration de l'autre, mais correspondance globale dans la signification, qui finit par montrer visiblement le contenu du moment le plus mystérieux de la liturgie, par la représentation du corps du Christ sur l'autel⁷⁴. C'est une autre et importante question, encore ouverte, de savoir à partir de quand cette liaison entre liturgie et iconographie existe : il reste vraisemblable, mais il faut rester prudent sur ce point, que les changements, intervenus dans la liturgie proprement dite et dans son symbolisme, qui apparaissent lorsqu'on compare la *Mystagogie* de Maxime et l'*Histoire ecclésiastique* de Germain⁷⁵, aient exercé une influence définitive sur le programme iconographique⁷⁶. C'est là que semblent apparaître les significations symboliques des rites liturgiques⁷⁷. La formule volontairement prudente de Bornert qui termine le chapitre sur l'*Histoire ecclésiastique* (« Dans le commentaire liturgique et dans l'iconographie des églises, le souvenir des événements historiques du salut, rendus de quelque manière présents par la célébration de la liturgie, était la source d'une contemplation des réalités spirituelles que cette même liturgie représentait en symboles »)⁷⁸, doit particulièrement s'appliquer à ce qui deviendra le cycle dit des Douze fêtes ; mais c'est bien dans ce contexte que nous trouvons les premières indications pour le type d'interprétation que, en partant de Nicolas Cabasilas, nous avons suggéré au début de ce travail, à savoir que le cycle iconographique est un redoublement, par ses moyens propres, du déroulement liturgique.

Il faut ensuite insister sur le fait que les images, dans ce redoublement de la liturgie, ne sont pas conçues comme des illustrations, de même que les mots de la liturgie ne sont pas simple récit. Les mots, comme les images, conduisent les fidèles

73. Cf. encore SCHULZ, *Liturgie*, p. 105.

74. Mais n'oublions pas que les images du sanctuaire étaient cachées par l'iconostase et que, en principe, seuls prêtre et diacre les voyaient, de même d'ailleurs que les fidèles n'entendaient pas les « prières secrètes ».

75. Cf. BORNERT, *Commentaires*, p. 161-180.

76. Cf. déjà, pour une intuition d'ensemble de cette question, BORNERT, *op. cit.*, p. 179-180.

77. Voir *ibid.*, p. 171-173, les problèmes du rapport entre signifiant et signifié, du rapport entre symbolique et spirituel impliqués par ce commentaire et pour lesquels Bornert apporte déjà de nombreux éléments de réponse.

78. *Ibid.*, p. 180.

à se rendre dignes de recevoir la nourriture sacrée qui est préparée par le rite, ce qui veut dire, les conduisent à accepter la vérité proclamée par le rite. Nous avons donc ici, si nous nous plaçons encore à un autre niveau d'interprétation, un double système rituel, qui joue sur les termes de création et de représentation, qui fonctionne de manière à faire croire à ce qui est créé par l'existence même du rite. L'image fonctionne au même niveau de rhétorique que le verbe. De par la possibilité de son existence, elle proclame l'existence de ce qu'elle met sous les yeux. L'image byzantine met ainsi en scène une modalité du fonctionnement des systèmes d'image en général, qui est la création d'un univers symbolique, qui, comme tout système symbolique, contribue à déterminer des aspects d'un système de valeurs.
